中国文学思想通史

宋代文学思想史

张毅 著

中华书局

序

罗宗强

一

极简略地说，文学思想就是人们对于文学的看法。文学的特质是什么？它是功利的还是非功利的？它在社会生活中应占有什么样的位置，扮演什么样的角色？它应该是个什么样的面貌（体裁的探索、风格韵味情趣的追求等等），应该如何构成这个面貌（方法与技巧的选择、修辞与声律的运用等等）？它的承传关系是什么（应该接受哪些和摒弃或者改造哪些传统，文学传统上的是是非非等等）？它应该如何发展？对诸如此类的问题的种种看法，都属于文学思想史所要研究的范围。

文学思想史不仅要研究个人的文学思想，而且要研究文学思想潮流。有时候，一种文学思想倾向成为一股不可阻拦的力量，推动着一个时期文学的发展。这在历史上是可以举出无数例子来的。建安时期以文学抒泄个人情怀，追求风骨，成为一时风尚；梁、陈的宫体诗风；明代诗坛的复古风尚，明清之际的才子佳人小说创作热，都是人所共知的例子。在这些形成一时风尚的创作倾向背后，是什么样的共同的文学思想支配着，正是文学思想史所要着重研究的内容。

文学思想史不仅要研究左右一代的文学思想潮流，而且还要

研究不同文学流派的文学思想。在中国文学思想史上，我们可以看到一种很有意思的现象，这就是：在文学发展的初期，文学思想的发展趋向较为单一，而越到后来，便越向多元发展，在同一个社会经济文化背景里，产生着不同流派的文学思想。这同样可以举出许多的例子。例如，同是中唐，就有基本倾向完全不同的元、白诗派与韩、孟诗派。这两个诗派，在看待文学的特质、功能上，在审美情趣的好尚上，在技巧的追求上，都是完全相左的。何以产生这类现象，应该给予怎样的解释与评价，这正是文学思想史所特别关注的问题。

文学思想史还要研究文学思想的地域色彩问题。在中国文学思想史上，有过这样的现象：出生于同一个地域或者活动于同一个地域的作家，往往在创作倾向上相近或相似，如何解释这种现象，文学思想史也必须作出回答。

二

文学思想史应该是一个独立的学科，它与文学批评史、文学理论史既有联系又有区别。这一点，我在《隋唐五代文学思想史》前言中已经提及，这里还想稍加阐述。

中国文学批评史学科创立之初，研究对象似未曾有过明确之界定。它既包括文学批评史，也包括文学理论史。就中国文学批评与文学理论之历史状况而言，这样的研究对象的认定未曾不可。因为在中国古代，纯粹的文学理论著作是少数，多数的文学理论著作，都包括着文学批评，即使体大思精，有完整理论体系如《文心雕龙》，也不例外地包含着大量的文学批评内容，更确切地说，它是在对于文的历史（作品与作者）作评论的基础上，建立它的理论体系

的。《文心雕龙》尚且如此，更不用说其它的文学理论著作了。当然，不涉及文学批评的纯粹的文学理论著作不是没有，如司空图的《二十四诗品》。但是，这类著作毕竟只是少数。

因此，从中国文学批评与文学理论之此种历史状况而言，文学批评史的研究对象并文学批评与文学理论而言之，当然是顺理成章的事。问题出在什么地方呢？就出在这一学科的定名上。名之为中国文学批评史，它应该只研究文学批评的历史；而中国的文学批评既与文学理论纠结在一起，那么它自然而然应该按照它的历史实际给予命名，名之为中国文学理论批评史。这样的命名，在理论研究上可能会较少疏漏，而使这一学科在理论上更趋于严密与成熟。

文学思想史的研究对象显然比文学理论批评史更为广泛。文学理论与批评当然反映了文学思想，是文学思想史研究的主要对象。但是，文学思想除了反映在文学批评与文学理论中之外，它大量的是反映在文学创作里。有的时期，理论与批评可能相对沉寂，而文学思想的新潮流却是异常活跃的。如果只研究文学批评与理论，而不从文学创作的发展趋向研究文学思想，我们可能就会把极其重要的文学思想的发展段落忽略了。同样的道理，有的文学家可能没有或很少文学理论的表述，而他的创作所反映的文学思想却是异常重要的。这样的例子在中国文学思想史上为数不少。例如，李商隐的诗文思想。义山诗歌，无疑反映着一种异常独特而又十分重要的诗歌思想倾向，由于他追求凄美幽约，表现朦胧情思，他对于诗的特质与功能、诗的技巧与趣味，就都有着完全异于他之前对这些问题的不同理解。但是，他却几乎没有明确的理论表述。他的文的思想也有相似的表现。在中唐那样大规模的文体变革之后，他却复归于骈体文的创作，而且写得是那样用典圆融、结构谨

严、典丽深美。他的骈文创作无疑是对中唐文体变革的一种反弹，但是他同样没有明确的理论表述。我们还可以举出《金瓶梅》的例子。这部小说在中国古代小说思想发展史上的意义，至今还没有为治文学思想史者所充分认识。由于转向写日常生活，它在人物塑造、情节安排与叙事方法、修辞技巧诸方面，便都有了极其重要的发展。它无疑标志着小说思想发展的一个重要阶段，但作者同样也没有理论的明确表述。如果我们忽略文学创作实际所反映出来的文学思想，那么我们便会把文学思想史的重要方面忽略了，就会写出一部不完整的文学思想史。

更重要的是，由于汉中叶以后，儒家思想一直是中国社会的基本行为规范，是各个朝代的统治思想，违反了它，个人无论在仕途上还是立身处世上，便都可能遇到麻烦。因此，在公开场合，言行符合于儒家规范，便常常是大多数入仕的士人所共同遵守的准则。对于文的种种言论，同样受着这一观念的深刻影响。在公开的场合，说一些冠冕堂皇的话，而自己的真实爱好，却流露在创作里。我们常常看到一种奇异的现象：有的人在文论和文学批评里阐述的文学观，在自己的文学创作里却并不实行；他在创作里反映出的文学思想，是与他的言论完全相左的另一种倾向。究竟哪一种倾向更代表着他的文学观，这就需要将他的言论与他的创作实际加以比对，作一番认真的研究。如果我们不去考察他的文学创作倾向，而只根据他的言论作出判断，那么我们对于他的文学思想的描述，便很有可能是片面的甚至是错误的。

即使只就文学批评与文学理论本身的解读而言，也离不开对文学创作实际的考察。刘勰的《文心雕龙》与钟嵘的《诗品》，都是明显的例子。他们评论了许多作家，如果我们不对这些作家的创作实际作一番认真的研究，就无法对刘勰与钟嵘的有关评论作出

正确的解读，当然也就无法作出是非判断。

凡此种种，都足以说明，文学思想史的研究，离开文学创作实际是无法进行的。把在文学创作中反映出来的文学思想倾向，与文学批评、文学理论相印证，结合起来研究，我们才有可能写出一部完整的文学思想史。

三

文学思想史研究的一个重要方面既是文学创作实际，那么也就提出了一个与文学史相区别的问题。

文学史应如何写，至今仍是学界争论的问题，因之现在来说文学思想史与文学史的区别，也就存在着一些难以解决的困难。不过，我想，最基本的一点还是可以说清楚的，那便是：文学史是文学的历史，而文学思想史则是文学思想的历史。文学史必须描述文学的史的面貌，而文学思想史要描述的，是文学思想的发展脉胳。由于这一基本着眼点的不同，也就产生了一系列的差别。

同是研究一种文学现象，文学史研究的是这种现象本身，而文学思想史研究的是这种现象所反映的文学思想。由于文学史研究的是文学现象本身，因之它常常离不开具体的作家作品。当它描述文学现象时，往往较为全面地顾及其时之作家群落，顾及作家创作的各个方面。而文学思想史由于它的着眼点是文学思想，而且是在史的发展中考察文学思想的演变，因之它只注意文学现象中那些反映出新的文学思想倾向的部分，而忽略其余，如果是一个作家，它便只对他的与他的文学思想倾向有关的文学作品加以分析；而置其余于不顾。如果是一个流派，它只着眼于这一流派各个作家中那些反映出共同倾向的作品，而不去描述一个一个的作家。

如果是一种思潮，则它的描述更广阔些，同时也就更加忽略文学创作的更为完整更为多面的情形。要之，同是涉及文学创作，文学史更注重文学创作的全貌，而文学思想史则只注意那些反映出文学思想共同倾向的部分。

即使涉及同样的作品，文学史与文学思想史的着眼点也往往是不同的。文学史分析的是作品本身；而文学思想史则是通过作品追寻其文学思想，它是属于更为内在的层次。与此有关，文学史往往较为详细地介绍作者的生平遭际（对大作家尤其如此），以便更为全面与深刻地分析他的作品。而文学思想史则极少这样作，除非他生平的某一重要经历对于他文学思想的转变有重大影响。

当然，更为主要的区别，是文学思想史不仅涉及创作实际，而且大量涉及文学批评与文学理论。而这两个方面，在大多数的文学史著作里，是被忽略或者是被放在次要地位上的。而从总体风貌上看，文学思想史较之文学史，必然更富思辨色彩，更具理论素质。

当然，由于二者均涉及文学现象，相同与相近有时也在所难免，但是，大的方面，它们的区别应当说相当明显，不易混同。如果一部文学思想史写出来让人感到它是一部文学史，那便是它的失败。因为至少说，它的作者缺乏理论的素养，缺乏思辨的能力，当然，也缺乏对于复杂的文学现象的抽象的总体把握的能力。

四

文学思想史的研究可以说有各种各样的方法。但是我以为，不论用何种的方法，都必须极重视历史的真实面貌。

今人看古人，由于观念与思维方法的差异，由于史料的种种限

制(它的完整性与真实性的种种局限);要完全地了解,准确地认识,是极难的。今人眼中的古人,不可避免地常常附着上今人的印记。研究古人的文学思想,不可避免地带着今人文学观念的因素。从这个意义上说,要完全地恢复古代文学思想的原貌,是做不到的。但是,这不等于说,可以任意地附会古人,装扮古人,把古代文学思想现代化。如果说,在古代文学思想史的研究中有什么大忌的话,那么,我以为,把古代文学思想现代化就是大忌。把古代文学思想现代化,结果一定会把古代文学思想史弄得面目全非,从而完全失去它"史"的价值。

古代文学思想史研究的第一位的工作,应该是古代文学思想的尽可能的复原。复原古代文学思想的面貌,才有可能进一步对它作出评价,论略是非。这一步如果做不好,那么一切议论都是毫无意义的。我把这一步的工作称之为历史还原。

对于文学批评和文学理论这两部分来说,历史还原的最重要的工作,便是原文的正确解读。原文的解读当然有一个训诂的问题。但是文学批评、文学理论作为一种理论形态,它又不仅仅涉及文字训诂。有许多批评范畴,仅看文字训诂是无法正确解读的,如"气"、"风骨"等等,它还有一个理论索原的工作要做。即使那些在文字上看来并不难懂的地方,也往往存在着解读的困难。一种批评与一种理论的出现,有它的具体的环境。它是针对什么说的,它的原意是什么?离开了具体的环境,就无从索解。在当时,有的问题不言而喻,时人都能理解,作者在文字里便省略了。我们今天如果忽略了这一点,我们便无法对之作出符合于原意的解释。这就涉及到考察历史环境的问题,有时为了一句话,可能要求清理一大段历史。离开了细心的大量的史料的清理与历史面貌的追寻,我们便有可能对看来明白而其实甚为复杂的文学批评、文学理论原

文作出牵强附会的解释。从这个角度说,原文的正确解读不仅仅是文字本身,也包括着更为广阔的历史事实的清理,复原历史的原貌。

无论是文学批评、文学理论还是文学创作实际所反映的文学思想,都必须涉及到它们所以产生的社会历史条件,要恢复它们的原貌,不可避免地要对社会历史条件作出认真的研究。我以为,影响文学思想的最重要的因素,是社会思潮和士人心态的变化。一种强大的社会思潮,往往左右着人们(特别是士人)的生活理想、生活方式和生活情趣,深入到生活的各个角落。这在中国历史上是可以举出许多例子来的。魏晋时期的玄学思潮,就差不多改变了一代士人的生活风貌。宋明之际的理学也是例子。社会思潮对于文学思想演变的影响,主要在于文学功能、审美时尚、题材倾向诸方面。一个充满变革思想的变革时期,文学创作自然地带来了变革思想;一个儒学复古的时期,文学中的明道主题就相对多起来。不过,我以为,影响文学思想演变最重要的还是古人心态的变化,社会思潮对于文学的影响,最终还是通过士人心态的变化来实现。文学毕竟是人学,描写人的生活、人的理想、人的心灵,社会上的一切影响,终究要通过心灵才能流向作品。心态的变化在文学思想演变中实具关键之意义。

影响士人心态变化的因素极多,经济、政治、思潮、生活时尚、地域文化环境以至个人的遭际等等,都会很敏锐地反映到心态上来。中国的士人,大多走入仕一途,因之与政局的变化关系至大。政局的每一次重大变化,差不多都会在他们的心灵中引起回响。在研究士人心态的变化时,政局变化的影响无疑具有不可忽视的意义。

当我们弄清楚是什么样的外部原因引起士人心态起了变化的

时候，我们就可以解释何以他们的人生旨趣变了，文学创作的主题变了，审美情趣变了。当然，影响文学思想变化的，还有其它艺术门类的发展情况，艺术的各个门类是相通的，自然也存在着相互的影响。

历史还原，就是要弄清上述种种因素在当时的实际情况。在广泛、认真、严谨的清理史料的基础上，形成对于历史的一种活生生的体认。设想当时社会生活的种种情状。这样，对于当时文学思想的理解，就会真切得多，可靠得多，真实得多；当然也就会少一些现代的影子，少一些附会。

在复原古代文学思想的真实面貌的基础上，才有可能探讨规律，作出是非判断，以论定其价值之高低。

当然，这样做的工作量是很大的。往往需要通读一个时期的差不多所有存世之作，和作者们的生平材料，才能形成其时文坛风貌的大致轮廓；需要阅读所能得到的各种各样的史料，辨别思索，才能对该时期的种种重要事件有一个大体的了解。在实际工作中，常常是这样的：为了弄清一个时期的文学思想，往往翻遍存世的能够找到的所有典籍，结果用得上的材料则百不得一，甚至千不得一。

这样的研究方法，当然是很笨拙，无疑也是很艰辛的，而且朝代距今越近，困难也就越大，盖存世典籍浩如烟海故。

五

张毅的《宋代文学思想史》，是我主编的八卷本《中国文学思想通史》中的一卷。上面说的这些话，是为这套书的研究对象、研究方法作一点简略的说明，本该放在《周秦汉文学思想史》的卷首。

但是因为我们是从后往前写，继我的《隋唐五代文学思想史》之后，《宋代文学思想史》率先完成，又蒙中华书局扶持后进的一片热情，应允先为出版，就把上面的这些本该置诸第一卷《周秦汉文学思想史》卷首的话置诸《宋代文学思想史》卷首。将来《周秦汉文学思想史》成书时，我想它的卷首应该有一篇总结中国古代文学思想的演变轨迹，特色与价值的前言。

我第一次见张毅，是近八年前他入南开攻读硕士课程的时候，壮实、精明而且敏锐。一次看他的读书笔记，我大吃一惊，那上面不是材料的摘录，而是他读书时的种种见解，电花石火，新见迭出，左右融通，浮想联翩，其中的许多见解，都可以独立写成文章。我感到他是一个有敏锐思辨能力的理论型的研究人材。但是到了攻读博士学位的时候，他便钻进资料堆里去了。他博士论文的选题，就是我主编的《中国文学思想通史》中的一段。对于一个青年人来说，这个题目难度实在太大。有时候我想，我实在有些狠心，压给他这样大的题目。但又想，他那么壮实的身体，恐怕是累不垮的吧！两宋载籍数量极大，他便一部一部读，总集、别集，子、史以至经注，寒来暑往，历时四年，未曾间断。终于从电花石火走向坚实严谨的治学之途。那么大的工作量，他居然没有累垮，还是那么壮实，而且书写得令我非常满意。他是把他赋有的敏锐思辨能力与细心的丰富的资料梳理结合起来了。面对人所共知的宋代文学现象，若没有新的材料与新的视角、新的理解，便可能失之于陈旧；若对资料作全面清理，多所发现而缺乏总体把握的能力，则又可能失之于琐碎。张毅的书，这两个方面都避免了，既给人以新鲜之感，确有自己的理解与发现，也没有琐碎之弊。他是把宋代文学思想的总的风貌给描述出来了。

在这个总体面貌的描述中，既可以看到文学思想发展的轨迹，

又时有精彩的见解，如关于北宋初期创作心态向内收敛，在创作上追求老境美的有关论述，对苏、黄诗风的比较和对江西诗派诗歌思想，对“辨句法”、“主活法”、“求高妙”的阐释，对朱熹的心性理论和他的诗歌思想的理解等等，都是相当精彩的。记得有一位青年学者，在一篇文章中提到近年来学界有一种“著书而不立说”的现象，我以为，这是说得非常中肯的。这种现象之所以存在，就因为缺乏严谨的学风，缺乏刻苦的治学精神，依靠二手材料，片言只语，胡乱发挥，衡之历史事实，则大相悖违。不是通过认真研究的结论，虽有所说而其实说不能立。我以为，张毅没有受这样的风气的影响，他是走着认真刻苦、严谨治学的路，著书而立说了的。但愿他继续沿着这条路走下去，他还年轻，前路尚远，循此以往，当有所成。

目　录

引　言

一

宋代处于中国历史上由中古向近古转变时衰弱动荡的封建社会后期，在版图、国力和事功方面远不能与汉、唐盛世相比，但是在文化建设和学术思想的发展方面却呈现出承先启后、宏通广博的繁荣景象。中华文化经数千年的演变，至此进入了一个极盛的成熟阶段。论学术，向来是汉学与宋学并称；言传统的诗文创作，诗有“唐音”、“宋调”之争，文有“唐宋八大家”之说；谈书画艺术和随着城市经济发展而产生的戏曲话本等市民文艺，则宋元同列；作为以儒家思想为主导的中国哲学的发展，宋明理学又是一脉相承。无论从那个角度看，宋代都是中国封建文化最为发达、覆盖面最广、程度最高的一个时代，宋代文学思想所反映的正是这种时代文化精神的一个侧面。

本书撰写的目的在于以宋代文化思想的发展为背景，从一个时期具体文学创作活动中所形成的共同的创作倾向和审美追求入手，总结作家在创作方法、审美情趣、艺术风格和表现技巧等方面体现出来的文学观念的变化，结合文学理论批评，按照文学思想发展过程中自然形成的时间段落，对有宋三百二十年(960—1279)中国文学思想的历史和演变过程作整体的把握和全面的描述。在此基础上揭示宋代文学思想在继往开来的发展过程中所解决的新问

题,所开创的新理路,以祈认识其特点并探讨其规律。

二

宋代文学思想的发展与唐代文学思想,特别是中晚唐以来的文学思想有着十分紧密的承接关系,主要体现在对文学特征和文学功用的认识上。

唐朝建立之初,唐太宗及其重臣从政权得失的角度考虑,坚决反对齐梁绮艳文风,要求文学必须有益于政教,但他们提倡文质并重,合南北文学之长为一体,没有否定魏晋六朝文学的艺术成就,允许作家继续对文学特征和艺术表现形式作进一步的探求。“初唐四杰”和陈子昂出现于文坛后,从文学自身发展的缘情特点中初步找到了一条扫荡齐梁绮艳文风的途径。那就是追求壮大的气势和浓郁的感情,用昂扬向上、积极健康的感情取代艳情,以广阔的胸襟气魄开创文学创作的新天地,在理论上提倡“兴寄”和“风骨”。与此同时,李峤、杜审言、沈佺期、宋之问等人完成了齐梁以来诗歌音律形式美的探索,使五律体定型。从思想上和艺术上为盛唐文学的到来奠定了基础。盛唐文学思想主要是通过具有“盛唐气象”的诗歌创作体现出来的,它以充满乐观自信精神和理想主义的高昂明朗的感情基调和清刚壮大的气势,谱写了六朝以来缘情文学最光辉的篇章;以骨气端翔、音情顿挫的情思,兴象玲珑、自然天成的诗境,解决了稍后的《诗格》、《诗式》等诗论著作里对诗歌意境创作的一切理论要求,令人叹为观止。安史之乱后,随着唐王朝的由盛转衰,先是在大历年间出现了追求淡泊情思与淡泊境界,崇尚高情、丽辞、远韵,并热心于对艺术形式和技巧进行探讨的文学思潮。继之士人由理想而现实,由彷徨而振作,产生了一种渴望改革以挽

救唐王朝衰落的强烈愿望，文学的政教功用受到重视，文学思想也开始由盛唐的倾向于抒发理想情怀向中唐的更倾向于写实和功利转变。文学思想的发展出现了多元并存的局面，有贞元到元和年间元、白等人的“唯歌生民病，愿得天子知”的为时为事而作的功利主义诗歌思想，但在政治革新无望后半途而废，由讽谕教化转向写个人情思的闲适唱和；有重主观、尚怪奇的韩孟诗派，等等。到了晚唐，诗歌思想又复归于绮艳，以写个人内心种种具有浓郁痛苦伤感气息的细腻情思为主，追求细美幽约，追求绮丽清艳，追求更能体现诗歌情韵之美的“味外之味”和“象外之象”。

唐代诗歌思想的发展经历了一个从反对齐梁绮艳文风开始，最后又在某种程度上复归于绮艳的回旋过程，贯穿这个过程的主导思想倾向是对讲求抒情和辞采的文学基本特征的积极肯定和深化。散文思想的发展也是从反对代表绮艳文风的骈体开始，最后又复归于骈体的绮艳，但是中间并没有一个走向壮大情思和刚健气势的风骨的阶段，而是直接走向更加实用的散体和“文以明道”说所表现出来的功利主义文学观。唐人对文学功用的认识和强调，主要是在散文思想中体现出来的。如果说唐人对“诗”的理解还比较容易接近我们今天所说的纯文学的诗的话，那么他们对“文”的看法显然要宽泛得多，它既可以包括诗赋等非实用性的体裁，也包括策论表奏、碑碣志传、笺记书信等许多实用性的文体。在实际社会生活中，“文”总是比“诗”更偏重于实用。唐代功利主义的文学观虽然在诗歌创作中也有所体现，但更多地是和散文思想的发展联系在一起。中唐韩、柳等人倡导的“文以明道”的古文创作之所以能在散文的文体文风改革方面取得成功，一个重要的原因是适应了当时政治改革的现实需要，并非空言明道。可一旦这种现实需要不复存在，也就很难作为一种主导的文学思潮继续

发展，所以晚唐讲求绮艳的骈体文再度兴起。

北宋初期的七十余年间，晚唐五代以来的柔弱绮艳文风相沿成习，无法根除。这一方面表明文学思想的演变有着自身的延续性，是一个缓慢的转化过程，不会因朝代的更换而立即发生根本性的变化；另一方面也说明宋初作家对文学特征的认识还没有超越前人，还没有形成有自身特点和创新精神的文学思想发展的新观念和新理路。当时诗坛流行的"白体"、"西昆体"、"晚唐体"，基本上都处于唐人诗歌的影响之下。诗人倾向于写日常生活中的内心情感体验，倾向于更赋迭咏的铺锦列绣和刻羽引商，内敛的心态甚为分明。当然这里面也有变化。一是随着宋代建国之后社会政治环境的相对稳定和经济文化建设的初步繁荣，作家的知识积累和文化素养有很大提高，建立在人文修养基础上的品格完善精神在创作中有所体现，诗歌作品已无晚唐以来的衰飒之气，由绮艳向典雅精致高逸方面发展，审美趣味趋于平淡清远。二是倾向于用词来抒写深微精美的情思，注意到诗与词所表达的情感层次的不同，言情的重点开始由诗转到词。词成为更能表现作家内心细美幽约的情感体验的"缘情而绮靡"的文学载体。

宋代文学思想的转变以北宋中叶的诗文革新为起点，尽管宋初有一批作家一开始就提倡古文，力图变革文风，但晚唐五代以来的柔弱绮艳文风直到此时才得到了扫荡。宋诗的变革并不是像唐诗那样，从文学缘情的特点出发，以浓郁的情感和壮大的情思去消除绮艳；而是站在文学应具有政教功用的立场，采取以文为诗、以气格为诗的方式变革诗风。诗人以气节相高而追求雄奇，济世热情中含有较多的现实批判的理念内容，一开始就带有"以文字为诗、以议论为诗、以才学为诗"的倾向，诗风的转变深受当时古文创作思想的影响。宋代的古文运动在某种程度上可以说是中唐韩、

柳等人"古文"创作的基本思想和探索精神的继续。因此在对文学功用的认识上,欧阳修等人以韩愈的文以明道说为宗旨,强调文学的政教之用,要求文学承当起道德教化和政治变革的作用。不同的是,唐代的古文创作的功利主义的文学思想还只限于文,而且没能贯彻下去而被骈文所取代。宋代的古文运动由于有王安石、曾巩、苏氏父子等人的参加,不仅在文的方面取得了很大的成功,带来了散文创作的繁荣,奠定了古文在中国散文发展史上不可动摇的正宗地位;而且影响到诗的散文化,一些没有多少诗意而应该用文来表达的内容也被写到诗里来。

强调文学政教功利作用的文学思想主要来源于儒家。唐宋古文家的文学思想都与复兴儒学有关,但儒学的真正复兴和以理学为代表的新儒家的产生是在宋代。所以儒家那种本于文学经世致用要求的"明道"、"言志"的文学观能作为一种文学思潮再度流行开来。但"文以明道"说对文学思想发展的积极作用是有一定条件的,只有当它切合现实社会政治需要时,才能真正使文学发挥辅时及物的功用而获得发展的动力,否则只能给文学思想的发展带来许多消极的影响。唐、宋古文家的文学思想都具有某种"复古"的倾向,与推崇古文相伴随的宗经复古思潮和非诗之诗现象,使文学重情感和词采的特征受到忽视,许多本来不属于文学的内容包容在"文"的概念里,文学观念又退回到魏晋六朝以前那种文学与经、史不分的泛文学阶段。这种"复古"实际上是一种退步。只有克服了儒家复古思想的消极影响,文学创作和文学思想才能按照自身特性获得进一步的发展。北宋中叶的诗文革新能取得成功,除了明道说的发展能与政治改革紧密配合而适应了社会的需要外,还在于作家在具体创作实践中以各具个性风格的作品体现了文学发展的自身要求。当时古文运动的领袖欧阳修在其优秀散文中所体

现出来的“六一风神”，以一种纡徐委备的节律表现俯仰自得的情感，极大地增强了古文的抒情性而具有鲜明的个性色彩。其他作家的古文创作，如曾巩的严谨平实，王安石的拗劲刚健，苏氏父子的汪洋恣肆、雄奇奔放，都是极个性化的。这样就使古文成为描述评说客观现实事物与展示作者个性和内心世界相结合的艺术样式，将叙事议论与表情写意结合起来，具有很高的文学性。同样，这一时期诗人在诗中所表现的“气格”，具有气横意举的情感气势和人格力量，即便是在看似平淡的作品中，也体现了作家性情的沉着和意趣的高远。文学的言情特征以注重作家主体才情发挥和个性人格树立的方式来体现。

如上所言，宋代作家对文学基本特征和文学社会功用的认识，深受晚唐五代文风和中唐古文创作思想的影响，使宋代文学思想一开始就呈现出注重文学缘情特征而倾向于审美的创作思想，与理论上强调政教功利的儒家明道学说并行发展的基本格局。这样，如何既能发挥文学在社会政治生活中的积极作用，而又保持其自身的审美特性？如何缘情而不绮靡？就成为宋代文学思想进一步发展所面临的新问题。消极的解决办法是，简单地将文学“明道”、“言志”的社会功用归之于诗文，专用当时不登大雅之堂的词体来言情。但这容易造成诗文审美价值的丧失。积极的态度是以深厚的人文修养和人格铸造提高作家情思的品位，将对社会现实的人生思考与内心的情理体验和认识结合起来，化为作家主体才情和品性的艺术表现。这一点在北宋的诗文革新中已有体现。苏轼在谈到欧阳修的文学贡献时，尤为强调其言行所体现的人格力量在改变士风和文风过程中起的巨大作用。当时许多作家的以气格为诗，也以主体的才情见识为基础。也就是说，不是从作品本身是否具有情感和词采，或是否适用来论定高下；而是从作为文学创

作主体的作家应具备什么样的才情和品性来解决问题，这就为宋代文学思想的创造性发展开出了一条新的理路。

三

当宋代文学思想发展到以苏、黄为代表的一批才华横溢，诗、书、画无所不通，儒、道、佛及百家杂说无所不晓的作家出现于文坛的成熟阶段后，它宏通广博的文化意识，它超越前人而独自树立的创新精神，它寻求内在超越的发展理路，就清楚地在文学创作和理论批评的各个方面凸现了出来。

其最引人注目而聚讼纷争的是，由苏、黄等人诗歌创作的重要艺术特质凝集而成的“宋诗”的内涵与唐诗的不同，由此而起的唐宋诗之争，从南宋延续到近代。贬宋诗者称：诗成于李、杜而坏于苏、黄，宋诗是文人之诗而非风人之诗，诗而至此，可谓一厄。甚者以为宋人主理，又作诗话教人，使人不复知诗。宋人专用意而废词，已无诗可言，等等。宗宋诗者则认为：诗道自杜甫之后，苏、黄复出而振之，宋诗广备众体，出奇无穷，于物无所不收，于法无所不有，于情无所不畅。如东坡之诗，其境界皆开辟古今之所未有；又如山谷之诗自出机杼，尽兼众体而自成一家。这些各执一辞的争论，分别从正反两个方面触及到了宋诗的一些特点，但都还停留在表面层次。钱钟书先生在《谈艺录》中指出：“唐诗、宋诗，亦非仅朝代之别，乃体格性分之殊。天下有两种人，斯分两种诗。唐诗多以丰神情韵擅长，宋诗多以筋骨思理见胜。”说明诗分唐宋的关键不在于诗而在人，在于人的体格性分之不同，这样就透过表层现象把握到了问题的深层意蕴。若仅就诗本身而言，宋诗在体制、句法、格律等表现形式方面基本上没有脱离唐诗的规范，只是后出转精，

能事大备，翻新出奇而已。但宋诗所反映的诗人的性分才情却与唐人迥然有异，故诗的神理趣味也就完全不同了。这种由创作主体人的不同而造成的变革不仅表现在诗里，也表现在宋代文学思想的方方面面。

宋代作家与唐代作家的不同是很明显的，如果说唐代作家多具诗人气质的话，那么宋代作家多具有文人学者风度，往往一身兼有政治家、诗人、思想家等多重身份，除了诗文创作以外，还有经史著作，精通绘画、书法和音乐，在人文生活和文化修养方面远胜于唐人，具有宏通广博的知识和文化上集大成的自觉意识。各种书籍是文化的载体，从宋初就开始了的《文苑英华》、《太平广记》、《太平御览》、《道藏》等大规模的文化典籍的整理工作，为宋文化的繁荣奠定了基础。刻苦读书是宋人的普遍风气，苏、黄等人则明确地把读书增进学问作为诗人必备的文化素养，认为“诗词高胜要从学问中来”。他们所说的“学问”，不仅指读书时融汇贯通前人的各种思想知识和创作经验技巧，以丰富自己在用典、句法和炼字等方面所需的才学和功力，更主要的在于高尚品格的陶冶和清旷胸襟的养成。苏、黄诗学往往由技艺间事转入治心养气的人格修养，在当时，治心养气是儒道佛三家思想的会通与别异之处。宋人所说的学问，其根本并非对外在客观世界的科学认识和知识积累，而在于主体内在真常心性的体认和反省。学问之道实乃如何安身立命（儒），或顿悟解脱（佛、道）的做人之道，追求的是治心养气时主体自身的内在超越。这里既有儒家心性论强调的以道心超越于人心之上的主体道德人格的肯定，也有庄、禅那种建立在内心体验和当下顿悟基础上的超越生死、物我、是非二元对立的生存智慧。正是后者对苏、黄等人的治心养气有深刻的影响，使作家具有深于情而不为情所累、寓意于物而不留意于物的清旷胸襟，具有超越物外，

与道为一，无住无念而又能随时随地大机大用，将生活艺术化的品格。文学创作不仅是感物起兴时的情感表现，也是当下对所写事物和人生底蕴的洞见慧识；情思与哲理融为一体，给人以美的享受的同时，又有思理清晰所引起的愉悦。也就是说具有“理趣”，有一种外表平淡而思致细密、情意深邃的老境美。因此对于作家来说，各种艺术表现形式和技巧方面的区别并不重要，重要的是具有清旷胸襟的艺术人格的树立，是主体内心对生活和人生的体验感悟；所以既能以文为诗，也能以诗入词，甚至诗、书、画等不同艺术门类之间的界限也可以打破。这样就把文学创作和理论批评的重心导向对偏于审美的主体心灵自由和艺术人格的肯定，导向对作家自身才性和品格的探索。

苏、黄等元祐文人的文学思想是宋代文学思想发展的一个高峰。在他们去世后的较长一段时间里，文学思想的发展仍处于他们的影响之下，先是以黄庭坚为宗主的江西诗派的形成，接着是一批自称出自江西而创作个性更近于苏轼的作家的出现。他们的创作思想和理论主张并不尽相同，但都一致地追求“格高”。由于各自性分才情的不同，或避祸全身，遗世独立，用平淡清奇的诗句体现淡泊自守的道德人格的自我完善；或愤世疾俗，恢张悲愤，以纵横挥洒的才情高扬主体精神。这是重视作家自身主体人格作用的文学思想的继续。在此前后出现的大量诗话著作，也把苏、黄诗学作为立论的出发点。从“辨句法”到讲“活法”和强调“悟入”，诗歌理论批评由辞及人，探讨作家如何才能在创作中摆脱对诗歌成法的依傍而独自树立，讲究实践的逻辑而非体系的逻辑，促成了点悟式文学批评的发展。但所谓“悟”是建立在主体内心经验感受和直观洞见基础之上的，属作者本人证悟自得的内在体验之事，是否真能“悟入”常常因人而异。苏、黄是真正有所“悟入”者，而学苏、黄

的人则多半陷入"事障"、"理障"之中,"偃蹇狭陋,尽成死法",难以自立。这是当时江西诗风受到批评,以至连带着以苏、黄为代表的宋诗也受到责难的原因。

宋代文学思想发展的又一个高峰在南宋隆兴元年以后,爱国词人以慷慨沉郁、不受拘束的豪放风格和重才重气、发扬个性的创作思想,为文学的发展注入了生机。"中兴四大诗人"在创作中强调"自得",从江西诗法人手而能超越宋诗旧格独自树立。这些都体现了"活法"的真髓。由于充分发扬了主体的创造精神,因才性不同而呈现出多样化的艺术风格,或豪宕激越,善为悲壮;或风趣活泼,流转圆美;或情思幽微,绵邈高妙;或因狭出奇,工巧清淡。但最能体现创作主体的才性变化和社会对作家的要求,并在审美情趣与价值观念方面反映出这一时期文学思想发展新变化的主导趋势有二:一是当爱国作家恢复中原的理想和雄才大略难以实现而悲愤填膺、悲怆沉郁之时,以诚斋体为代表的"活法"诗开创了新的诗风。其特点是以自然天机为贵,作诗重感兴而无哲思,追求浅近自然和生活中的小情趣,在审美趣味方面反映出了向晚唐诗回归的倾向。此后不过二十年时间,随着"永嘉四灵"出现在诗坛,带有末世光景的晚唐诗风即风靡士林,说明作家已失去了理想与自信,无任何有作为的愿望了。于是敛情约性,作诗讲究琢句炼字,追求灵巧清淡。作家的才性变了,创作目的变了,诗歌思想也随之发生了变化。其次是随着理学的进一步完善和流行,在北宋表现为政治改革的新儒学的"经世"思想此时转向道德教化。正心、诚意的道德人格修养成为士大夫文人在社会上安身立命时主体人格建构的主要方式,追求成圣成贤的孔颜乐处和致广大尽精微的透脱胸襟,精思悟人而以学涵养。尽管当时永嘉学派的思想家重视能发挥政教事功作用的经史文章之学,作文推崇韩、柳、欧、苏等古

文家，也出现了更具实用价值的文法著作和散文评点；但理学集大成者朱熹却不赞成事功之说，对古文家为人为学不符合儒家道德伦理规范和做人标准提出批评。以道德为本体，用儒家的伦理学和心性论来评文论艺，把文学思想的发展导向对主体道德人格的绝对肯定，从而使儒家传统的强调文学作品社会政教功利作用的文学观演变为对作家主体人格道德自律的要求。文学批评成为对作家思想动机善恶，人格行为对错等道德伦理价值问题的评判，至于其文学作品艺术成就的高低、社会作用的大小，已属次要和枝节问题。

南宋后期，经由最高统治者理宗皇帝的肯定和表彰，程朱理学结束了以往与其他各家学说并行、有时还遭到排斥的局面，而成为官方正统哲学，理学大行于世。理学家对道德人格的肯定具体表现为要求作家具有圣人贤者的浩然道德正气和性情之正，把道德自律、克制情欲的人格修养，与文以气为主和吟咏性情的诗文创作联系起来，以读书穷理和心性存养为文学创作的根本。造成了刊落诗之兴趣声律而以吟咏性情之正为宗旨的理学诗的流行，完全用道德伦理价值取代诗文的审美价值。如刘克庄在《恕斋诗存稿》中所说："近世贵理学而贱诗，间有篇咏率是语录讲义之押韵者耳。"很显然，这并不符合文学思想发展的自身要求。因此，不是代表官方意志的理学家的正统文学思想，而是非官方的在野的江湖诗人和布衣词人的文学创作和文学批评，反映了这一时期文学思想发展的主流。江湖诗人继"永嘉四灵"之后，在创作上追慕晚唐诗人，属意于"苦吟"，作诗刻琢精丽，讲究体格法式，类于贾岛、姚合那种寒俭刻削、诗境清苦的晚唐体诗风极为流行。但是在理论批评方面，出自江湖派的诗论家对晚唐体作品中表现出来的江湖诗人才思窘局、学力不够的缺欠亦深为不满，这也说明终宋之世，

对作家主体才情和品性的重视一直是文学思想发展的中心问题。严羽在《沧浪诗话》中所说的"别材"、"别趣"和"妙悟",虽自称为以"盛唐为法",实质上是对宋诗从苏、黄到江西诗派,以至"永嘉四灵"和江湖诗人的创作才性做全面深刻反省批评的产物,涉及到作家创作主体所应具有的艺术思维的特殊性问题。当时格律派词论家对梦窗词那种喜化用晚唐诗人诗句入词,讲究字面辞采雕缋而形成的丽密质实的词风提出批评,力主表现词人意趣和骚雅的"清空"之说,同样也是以体现创作主体人格的清高脱俗为旨归。虽然理学家与诗人词客对文学的性质和作用的看法差别很大,对作家的要求也不一样,但对创作主体品行和才性的重视则是一致的。宋亡之际,文学思想的发展不是归于绮艳,而是归于民族正气的发扬和贞洁品格的体现,写爱国情怀和亡国悲愤成为共同的文学主题。

在宋代文学思想的发展过程中,属于士大夫上层文化的文人的诗文创作和理论批评占据着主导地位;但随着宋代城市商业经济的畸形繁荣,反映下层社会普通市井细民审美情趣和思想愿望的市民文艺,也构成了文学思想发展的一个重要方面。开始只是做为一种俗文化渗透到士大夫文人的文学创作和批评中,形成了以俗为雅的文学思想。到了南宋中后期,以民间"百戏伎艺"中的话本小说和戏曲文学为代表的市民文学,逐渐形成一种俗文学思潮,把文学的社会娱乐作用放到首位,注重作品的通俗性,带来了中国古代小说观念的根本性变革。这喻示着中国文学思想的发展开始由以诗文创作为主向注重戏曲小说转变,更加倾向于平民化和世俗化,意义是非常重大的。

四

从上述各个时期宋代文学思想的演变过程来看，走的是批判地继承传统而寻求自我树立的发展道路，将前人对文学基本特征和功用的认识深化为对主体才性和品格的要求。作家自身的人文修养和精神境界，内在心性的生命体验和反省，个性才情的发挥和群体道德的自觉等主体人格的建构，成为支配文学创作和理论批评发展的内在理路，使宋代文学思想在继往开来的过程中充分反映了宋文化的精神特质。与前代相比较，具有理论思辨水平高，自立创新意识强，包容涉及面广等特点。

在继承传统思想方面，宋代作家有一种自觉的文化批判意识和独立思考的思辨理性，体现了宋人治经做学问时那种敢于突破汉唐注疏而质疑辨析的学术精神和自由解经的学风。宋代学风的转变是从北宋庆历年间对传统笺注经学的疑古思辨开始的，欧阳修、王安石、苏轼等作家，都是转变学风的中坚人物。他们的文学创作和文学批评，也体现了不墨守成规而自由议论思辨的风气。这种具有时代特点的好议论、好思辨的风气，是造成宋人“以文字为诗，以议论为诗，以才学为诗”的社会原因之一，也是宋代诗话著作大量涌现，理论批评繁荣普及的学术文化背景。它使宋代的文学批评具有较强的理性精神，不同于唐人那种充满作者主观情感和想象力的品味鉴赏式的印象批评。如果说唐人诗论多夸词，有诗化倾向，理不胜辞而意旨难觅的话；那么宋人论文评诗则不乏揆事质理的分析思辨，平实而明快。因此宋代作家在继承借鉴前人的创作经验和理论主张时，能发掘出原有问题的实质所在，及其可能蕴含着的理论意义，进行创造性的诠释转化，使之适合于自己的

时代要求和创作个性，从而在具体的文学实践和理论重建活动中开拓出文学思想发展的新理路。从北宋的诗文革新，苏、黄诗学，到南宋诗论家对宋诗自身缺点的反省批判，都可以看到这种不因循守旧的宋代学风的深刻影响。特别是朱熹的《诗集传》和《楚辞集注》，将经典作品本身意义的体验诠释与理学义理紧密贯通，既继承了传统，又极富创造性，在文学研究和批评领域集中体现了宋学精神，以其分析议论的合情入理和思辨精密见称于世。

最能体现宋代文学思想发展的自立创新意识的，还是宋代作家自我树立时的内在超越精神。所谓内在超越是对主体内在才性和品格的要求，集中反映在作家主体人格建构过程中对生命存在意义的体认和自我心性的反省。这使作家的创作视野由外部客观世界的自然和社会转向主体内心的精神世界，对生命本体和存在价值的探索，对复杂人性和深邃心灵的体验感悟，构成了宋代作家以写心表意为主而追求人格树立和自我超越的艺术创造方式。代表作家的创作个性和主体人格，成为推动文学思想发展的重要因素，它能影响其他作家而使一种创作倾向成为思潮，形成文学流派。各种具有自立门户意识的诗派的层出不穷，是宋代文学思想演变过程中较为突出的现象。从最能反映宋代作家的探索精神和思维特质的宋诗及宋诗学的发展来看，宋代作家的主体人格建构大致可分为艺术人格和道德人格两方面。受庄禅思想影响较深的作家，多偏重于建立在将生活艺术化的美感经验层面的艺术人格塑造，突出个体生命的存在意义和心灵自由的因素，在创作中追求个性才情的发挥和独与天地精神往来的适意逍遥，使主体精神超越于物我之上而"了群动""纳万境"，获得艺术创作的自由。而受儒家思想和理学影响较大的作家则更重视道德人格挺立的社会伦理价值，具有更多的社会责任感和义务感，倾向于维系社会伦理纲

常的群体道德自觉。这虽然可以端正人心,有补于政教,但却会造成对作家个性才情的压抑或否定,及主体生命情调的萎缩,不利于文学的发展。当然,由于作家不仅是审美的人,也是社会的人,在宋代作家主体人格的建构过程中,具有清旷胸襟的艺术人格的塑造与心性诚明的道德人格挺立往往融于一身,难以截然分开。但在不同的时期和不同的作家身上,其侧重点显然是不同的。相较而言,北宋作家艺术创作的主体自由精神较强,南宋作家的道学气则日见浓郁。虽然都是追求内在超越和自立创新,但在体现主体人格精神风貌的审美追求和价值观念方面,南宋文学思想已经与北宋时期的文学思想大不一样了。

此外,从宋代文学思想所包含的内容来看,涉及的方面较广。唐代文学思想以诗文创作和批评为主要内容,文人传奇小说创作所反映的文学观念和审美趣味,也未脱离诗文创作重抒情和辞采的规范。宋代文学思想的发展除了受各种哲学社会思潮的影响外,还表现为各种不同艺术门类和文化意识的相互渗透融合;除了传统的诗文创作外,还有新兴的词曲和话本小说;以至书法、绘画和音乐所反映的审美趣味和精神境界,亦成为作家文学思想的有机组成部分,反映出宋代作家人文修养的深厚和知识生活面的扩大。所以注重作家主体人格建构而追求自立创新的宋代文学思想的发展,亦具有更为丰富的艺术内容和文化缊含。

以上所说,自然只是从宏观的角度把握宋代文学思想发展的内在理路,分析其主要特点。理论上的条分缕析是以牺牲认识对象的有机整体性和丰富性为代价的,宋代各个时期文学思想的具体内容和演变过程,远比这简单的概括要生动、复杂和精彩得多,我们将在以下各章和结束语中作全面具体的描述和较深人的阐释。

第一章　北宋初期的文学思想

公元960年春，后周归德军节度、检校太尉赵匡胤在北上抵御契丹入寇的途中，于陈桥驿发动兵变，回师京城，推翻后周，建立了宋朝。在此后的十六年时间内，平定了西蜀和南唐。嗣后，宋太宗赵炅又平定了北方，完成了统一中国的任务。鉴于晚唐五代以来藩镇割据、武将专权的历史教训，在建国的第二年，赵匡胤就用"杯酒释兵权"的计谋解除了武将石守信等人的兵权，在灭蜀时又说："作相须读书人。"(《宋史》卷三)他给宋朝规定的基本国策是重文轻武，对内着重于防止叛乱，对外采取守势。宋太宗在南方割据势力消灭之后，曾两次北伐，均被辽军打败，也放弃了向北拓边的努力。他对近臣说："国家若无外忧，必有内患。外忧不过边事，皆可预防；惟奸邪无状，若为内患，深可惧也。帝王用心，常须谨此。"(《续资治通鉴长编》卷三十二)为了清除内患，宋初统治者采取了兵与将分，官与职分，优待士人等一系列政治措施，建立更为彻底的中央集权制度。这样做，防止将领拥兵自重的目的是达到了，可军队也失去了战斗力，在与契丹和女真的战斗中一直处于劣势，只好贡币求和，用退让妥协的方法求得边境的安宁。这固然有利于社会的稳定和生产的发展，但也使宋代的国势从一开始就处于衰弱状态，远不及唐代。政治的保守，军事的无力，使得整个封建集团再也没有唐人那种追求建功立业的宏伟气魄，没有"宁为百夫长，胜作一书生"和"万里不惜死，一朝得成功"的豪迈气概。时代

精神趋于向内收敛而不是向外扩张，士人心理喜于深微澄静而不是广阔飞动。因此五代的柔弱文风和芜鄙之气，在宋初的太祖、太宗、真宗三朝始终无法革除。

除了平定南方和恢复中原之外，宋初统治者在武功方面就没有什么可以称道的了，但在文治方面却做了大量的工作。重文轻武的国策，使宋代统治者把文化建设放在十分重要的位置，每年科举考试录取的人数远远超过唐代，而且还采取了殿试、糊名等手法，取消门第、乡里的限制，扩大仕途，使地主阶级知识分子的数量迅速增加。这对文化事业的繁荣无疑是具有推动作用的。另外，宋初的统治者还十分重视图书的收集、编纂和整理。太祖建隆初年，三馆藏书仅一万二千余卷，十五年后增至四万五千卷，又下诏广开献书之路，使三馆藏书初具规模。太宗即位后，重建三馆，并令属下将三馆所藏书籍与唐开元四部书目比较，"据见阙者，特征搜访"(《宋会要辑稿》第 2237 页)。与此同时，他还下诏命文臣编纂图书，先后编成《太平御览》、《文苑英华》、《太平广记》等。这些大型类书的编纂，是一种大规模的文化整理工作，不仅保存了大量的历史文献，也为宋代文化的发展奠定了坚实的基础。宋初文人与唐代文人相比，知识学问远为丰富，经、史、子、集无所不读。反映在创作上，有一种理性的自觉，有意无意地以儒学为主，包容释、道，或者口头上反对释、道而暗地融合释、道，试图在一个更高的文化层次上复兴儒学，重建"道统"和"文统"。这种倾向在一批主张写作古文的作家身上表现得尤为突出，形成了宋初文学思想发展中的一个重要方面。

五代以来，士风浇薄，文人学士急于官位利禄，往往不顾名节，传统的儒家伦理道德观念十分淡薄，表现在君臣关系上，就是不再以事新朝为可耻。在宋初，这种情况依然存在，即便是一些主张恢

复儒家道统的作家，也表现出为了功名利禄而随风转舵，缺乏气节。这对于封建统治显然有不利的一面，因此宋初统治者在扩大仕途，增加官位以优待仕人的同时，没有忘记对那些淡于名利、洁身自好的山林隐士的推崇和表彰，而且在政治上也主张清静无为，黄老思想一度很流行。如淳化四年(993)，宋太宗在一次上殿时说："清静致治，黄老之深旨也。夫万务自有为，以至于无为；无为之道，朕当行之。"当时的参知政事吕端也说："国家若行黄老之道以致升平，其效甚速。"(《续资治通鉴长编》卷三十四)在这种社会背景下，过去在朝代更迭之际都会出现的、反映清静无为的人生态度的隐士文学，在宋初得到了特殊的发展。不仅山林隐士们的诗作带有淡泊尘世的情调，一些身在仕途的文人创作也以清冷古朴为尚，贵意态隽永而屏除雕琢藻饰，形成一种追求平淡清远的文学思想倾向。

第一节　向内收敛的创作心态

五代的柔弱文风，在宋初的七十余年间始终无法根除，这与当时文人的创作心态趋于向内收敛有关。宋初一批身居高位而对文坛有直接影响的作家，在创作中要么回避社会矛盾，写身边琐事和宴饮生活，要么沉缅于个人的娱悦，互相唱和酬答，文学成了娱乐和排遣的工具。由此带来作品题材的狭窄，思想内容的单薄，艺术形式和表现手法方面也缺乏创新，带有很重的摹仿痕迹。但也有作家在抒情词的写作中着力于内心幽约细美的感情刻划，使向内收敛的创作心态找到了一种完美的艺术表现形式。

一

宋初向内收敛的创作心态，首先表现为一部分作家回避社会现实问题，仅从自身利益和兴趣写作诗歌，或取悦君王，粉饰太平，或吟玩性情，自我愉悦。这种思想倾向反映在创作上，便是唱和诗的盛行。

最初把唱和诗带到宋初文坛上来的，是由五代入宋的一批文人，如徐铉、杨徽之、李昉、宋白等，他们是宋初文化建设的主要力量，也是当时文风和文学思想的代表人物。宋太祖建国的建隆元年(960)，徐铉已四十四岁，杨徽之四十岁，李昉三十六岁，宋白二十五岁。也就是说他们的思想和创作早在五代时期就已成熟和定型，因此当他们进入宋朝后，自然而然地也就把五代时期的文学思想的影响带到了宋初。如徐铉在仕南唐时写过不少奉和御制诗，他在《北苑侍宴诗序》中说："圣藻先飞，雷动风行，君唱臣和，故可告于太史。"(《徐公文集》卷十八)入宋后，他又写了大量奉和御制之作，如《奉和御制打球》、《奉和御制春雨》、《奉和御制烟》等。类似的诗作，也出现在杨徽之、李昉、宋白等人笔下。如杨徽之的《禁林宴会之什》：

> 星移岁律应青阳，得奉群英集玉堂。龙凤双飞观御札，云霞五色咏天章。禁林渐觉清风暖，仙界元知白日长。诏出紫泥封去润，朝回莲烛赐来香。二篇称奖恩尤重，万国传闻道更光。何幸微才逢盛事，愿因史册纪余芳。(《翰苑群书》上卷)

此诗作于太宗淳化二年(991)十二月，是唱和诗盛行后之一代表作。当时杨徽之与苏易简、梁周翰、韩丕、李至等文臣同观太宗手书的"玉堂之署"四字，太宗闻之，"赐上尊酒，大官设盛馔，丕等各

赋诗以记其事。宰相李昉、张齐贤，参知政事贾黄中、李沆亦赋诗以贻易简，易简悉以奏御"(《续资治通鉴长编》卷三十二)。苏易简上奏的这些名臣唱和的作品，名为《禁林宴会集》，收于洪遵编的《翰苑群书》中，是现存宋人唱和诗集中结集最早的一种。在参加唱和的文臣里，杨徽之是最负诗名的一位。太平兴国初，太宗诏李昉等编《文苑英华》时，"以徽之精于风雅，分命编诗为百八十卷"(《宋史》卷二百九十六)。但是就这首诗本身来看，带有应酬奉承的消遣性质，虽能取悦于君王，却没有多少艺术价值可言。

宋初唱和诗的盛行，一方面反映了由五代入宋的一批文人为了自身仕途的需要而将诗歌作为君臣相娱的工具，使创作流于肤浅庸俗；另一方面也是由于统治者的喜好和提倡。宋初的三个皇帝，太祖、太宗、真宗，均十分喜好文艺。太祖平定西蜀后，曾召花间词的代表作家欧阳炯到宫中演奏长笛。此事因大臣所谏而作罢，但也说明太祖对西蜀词曲还是喜爱的，只是鉴于西蜀君臣耽于娱乐而亡国的教训，方才有所克制。到了太宗朝，国内的形势基本稳定，五代时期遭到破坏的生产也有一定程度的恢复，帝王的心思就转到文艺娱乐方面来了。《石林燕语》说："太宗当天下无事，留意文艺，而琴棋亦皆造极品。时从臣应制赋诗，皆用险韵，往往不能成篇，而赐两制棋势，亦多莫究所以故，不得已相率上表，乞免和，诉不晓而已"。据《续资治通鉴长编》卷二十五所载，雍熙元年(984)春，太宗"召宰相近臣赏花于后苑。上曰：'春风暄和，万物畅茂，四方无事，朕以天下之乐为乐，宜令侍从词臣各赋诗。'赏花赋诗自此始"。次年春，太宗又"召宰相参知政事，枢密三司使，翰林枢密直学士，尚书省四品，两省五品以上，三馆学士，宴于后苑；赏花钓鱼，张乐赐饮，命群臣赋诗习射，自是每岁皆然"(《续资治通鉴

天禧二年(1018),龙图阁待制李虚己应诏编群臣所和御制诗为《明良集》,竟有五百卷之多。

在封建时代,帝王的爱好和提倡,往往能对某种文学风气的形成有直接的推动作用。但是一种文学创作倾向能成为思想潮流,还与当时士人的心理状态有直接的关系。在宋初,唱和诗的形成有两种情况:一是君臣间的御制奉和,一是臣僚间的酬答唱和。如果说在前一种情况下,文臣的创作主要是为了迎合皇帝,个人心态未能得到反映的话;那么在后一种情况下,文臣们的创作心态就能自然流露出来。如太宗端拱元年(988)至淳化二年(991),李昉在与李至唱和的作品中就流露出"荣名厚禄都来足,酒兴诗情积渐疏"和"万事不关思想内,一心长在咏歌中"的内敛心态。他在《辄歌盛美献秘阁侍郎》中说:

> 济世才略本纵横,翻向文章振大名。政事堂中辞重位,图书阁下养闲情。高高节行将谁比,的的襟怀向我倾。吟得新诗只相寄,心看轩冕一铢轻。(《二李唱和集》)

宋初,以史馆、昭文院、集贤馆为三馆,皆寓崇文院。太宗端拱元年,诏就崇文院中堂建秘阁,择三馆真本书籍万余卷及内出古画、墨迹藏其中。李昉此诗就是写给秘阁侍郎李至的。宋代的文人最重馆职,因为三馆号储才之地,一登馆职,遂为名流。而且馆阁学士与翰林学士知制诰一样,都是皇帝身边的近臣,位重而责轻,禄丰而身闲。所谓"秘阁清虚地,深居好养贤。不闻尘外事,如在洞中天。日转迟迟影,炉梦袅袅烟。应同白少傅,时复枕书眠"。(《二李唱和集》)宋初文人向往的就是这样一种生活境界,他们宁愿"辞重位"而"养闲情",心态趋于清静内向而乏飞动壮阔之势。正如李昉与李至唱和时说:"清静僧家亦未如,绿葵红稻饱餐余。逢人不喜谈时事,养性惟便读道书。"又说:"自喜身无事,闲吟适性

情。……临轩瞑目坐，神思当时清。”

李昉与李至两人的唱和诗，收在李昉自己编定的《二李唱和集》中。太宗淳化四年（993），李昉在为此诗集写的序中说：“南宫师长之任，官重而身闲。内府图书之司，地清而务简。朝谒之暇，颇得自适，而篇章和答，仅无虚日。缘情遣兴，何乐如之。”又说：“昔乐天、梦得有《刘白唱和集》，流布海内，为不朽之盛事。今之此诗安知异日不为人之传写乎。”此序有两点值得注意，一是表明当时臣僚间的唱和诗多为达官贵人们消遣时日的自娱之作；二是指出唱和诗在艺术上学的是白居易。李至在唱和时也说：“实喜优闲之任，居常事简，得为狂吟，成恶诗十章，以‘蓬阁多余暇’冠其篇而为之目，亦乐天‘何处难忘酒’之类也。”他还说：“意转新而韵皆紧，才益赡而调弥高，始知元白之前贤，虚擅车斜之美誉。”（《二李唱和集》）白居易与元稹的唱和诗多为独善其身的逍遥之作，思想格调不高，情俗词浅，而宋初李昉等人的唱和诗也具有这样的特点，所以被称之“白体”或“元白体”。如田锡在《览韩偓郑谷诗因呈太素》一诗中就说：“顺熟合依元白体，清新堪拟郑韩吟。”（《咸平集》卷十五）至道二年（996），李昉去世，王禹偁在悼念他的《司空相公挽歌二首》中说：“须知文集里，全似白公诗。”（《小畜集》卷十）。吴处厚《青箱杂记》亦云：“昉诗务浅切，效白乐天体。晚年与参政李公至为唱和友，而李公诗格亦相类，今世传《二李唱和集》是也。”

由于时风所向，所谓“白体”诗派在宋初流行了近五十年。就连王禹偁早期的诗歌创作也多受其影响。如太宗太平兴国八年（983），王禹偁在成武县任主簿时，与罗处约唱和的作品就有一百多首，学的也是白居易，即他自己在《酬安秘丞见赠长歌》中说的：“还同白傅苏杭日，歌诗落笔人争传。”（《小畜集》卷十三）淳化二年（991），王禹偁因抗疏为徐铉辩诬而被贬商州，李昉之子李宗谔写

信给他，劝他“看书除庄、老外，乐天诗最宜枕籍”(《得昭文李学士书报以二绝》,《小畜集》卷八)。这一年，王禹偁又写了上百篇唱和诗，编为《商于唱和集》，比《二李唱和集》编成的时间还要早。当然，王禹偁的文学思想与李昉等人是有很大差别的，他本人的诗风在后期亦发生了变化，由学白居易转而学杜甫，所谓“本与乐天为后进，敢期子美是前身”(《前赋春居杂兴诗三首，间半岁不复省视。因长男嘉祐读杜工部集，见语言颇有相类者，咨于予，且意予窃之也，予喜而作诗，聊以自贺》,《小畜集》卷九)。他的一些较成功的诗作，如《新秋即事三首》、《春日杂兴》、《村行》等，就带有学杜的痕迹。其写情的真挚，意境的深远，都不是当时迷恋忘返于唱和酬答中的白体派诗人所能企及的。王禹偁自己晚年编定《小畜集》时，于早期的唱和之作极少收入，也说明了他创作思想上的变化。但这种情况在当时是个别的，没有形成思想潮流，就连一度被王禹偁认为“其诗类杜甫”(《荐丁谓与薛太保书》,《小畜集》卷十八)的丁谓，入仕之后也一改初衷，参加到西昆派的酬唱之中去了。

二

从主要写唱和诗的“白体”诗派，到西昆体诗派的出现，反映了宋初文学思想的某种发展变化；但是若从创作心态来看，两者又有着明显承袭和相似之处。

西昆派指的是参加西昆酬唱的一批诗人，除了杨亿、刘筠和钱惟演外，还有李宗谔、陈越、李维、刘骘、丁谓、刁衎、张咏、钱惟济、任随、舒雅、晁迥、崔遵度、薛映、张秉等人。这批诗人大都出生于建国以后，成长于政治环境相对稳定、经济建设和文化建设初步繁荣的时期；因此他们的作品带有升平时期雍容典赡的景象，没有五

代以来的那种衰飒之感。与由五代入宋的前辈作家相比，这些新一代作家在知识积累和文化素养方面都有明显的优势，他们不满于前辈诗人那种流连光景、情俗词浅的白体，在创作时以李商隐为榜样，重视藻饰，讲究用典和声韵，追求一种华丽典雅的风格。杨亿在其《武夷新集序》中说："精励为学，抗心希古，期漱先民之芳润，思觌作者之壶奥。"所以他们在唱和时，往往能够"争奇逞妍，更赋迭咏，铺锦列绣，刻羽引商，烂然成编"（《广平公唱和集序》，《武夷新集》卷七）。正如《四库全书提要》指出的："大致宗法李商隐，而时际升平，春容典赡，无唐末五代衰飒之气。田况《儒林公议》称，亿在两禁，变文章之体，刘筠、钱惟演辈皆从而学之，时号'杨、刘'。三人以诗更相属和，极一时之丽。"

杨亿、刘筠和钱惟演是西昆派的代表作家，他们的唱和之作收于杨亿编的《西昆酬唱集》里。此集编成于真宗大中祥符元年（1008），这时，徐铉、李昉等前辈作家均已去世，杨亿等人又身居清要显美之职（杨亿是翰林学士户部郎中知制诰，刘筠为大理寺丞秘阁校理，钱惟演是太仆少卿直秘阁知制诰），为文人士子们所向往，具有号召力，因此自然而然地成为新的文坛盟主，成为当时文学思想的代表人物。欧阳修在《六一诗话》中说："杨大年与钱、刘数公唱和，自西昆集出，时人争效之，诗体一变。"《西昆酬唱集》共收诗二百五十首，杨亿、刘筠、钱惟演三人就有二百零二首，占了五分之四。杨亿在《西昆酬唱集序》中说：

> 时今紫微钱君希圣，秘阁刘君子仪，并负懿文，尤精雅道，雕章丽句，脍炙人口。予得以游其墙藩而咨其模楷。二君成人之美，不我遐弃，博约诱掖，置之同声。因以历览遗编，研味前作，挹其芳润，发于希慕，更迭唱和，互相切劘。

这是西昆体的创作宣言，反映了西昆派诗人文学思想的主导倾向。

从中可以看出，西昆诗人把"雕章丽句"作为诗之正道，在创作中主张"历览遗编，研味前作"。他们创作的出发点不是现实社会生活中的实际感受，而是前人作品中的"芳润"之辞。诗人只要多读书，熟悉前人作品，将其词句和意象根据需要重新加以组合变化，就可以做出词采华丽、声韵流转的诗歌来。因而作诗也就不再是"缘情遣兴"了，而是一种理智的安排，用词的技艺，即使同一题目，也可以由于用词和用典的不同而翻衍变化出多首诗来，达到更迭唱和，互相切劘的目的。为了说明问题，不妨举杨亿和钱惟演唱和的两首《无题》诗为例：

巫阳归梦隔千峰，辟恶香销翠被空。桂魄渐亏愁晚月，蕉心不展怨春风。遥山黯黯眉长敛，一水盈盈语未通。谩托鹍弦传恨意，云鬟日夕似飞蓬。

——杨　亿

绛缕初分麝气浓，弦声不动意潜通。圆蟾可见还归海，媚蝶多惊欲御风。纨扇寄情虽自洁，玉壶盛泪只凝红。春窗亦有心知梦，未到鸣钟已旋空。

——钱惟演

两首诗都在摹仿李商隐的《无题》，词采的华丽，对仗的工稳，用典的繁多，音韵的流转圆润，均达到惟妙惟肖的地步。但诗的语言和意象却是前人早已用过了的，可以看出着意拼凑的痕迹，缺乏李商隐无题诗那种独特的心理感受和细美幽约的情致，有如一具缺乏血肉的躯体披了一件华丽的外衣，虽然美丽，却无生气。这说明中国古代诗歌发展到唐代之后，诗的语言和意象由于诗歌创作经过一个高度繁荣时期已达到纯熟的地步，有些甚至定型化了。以致后来者即便没有作诗的激情，没有现实生活的实际感受，也有可能根据自己的作诗意图和题目，从前人的作品中找到同类的语言和

意象，加以组合拼凑而写出诗来，从而使诗歌创作变为一种语言运用的技艺，可以用来作为消遣应酬的工具。在杨徽之、李昉等人的唱和诗中已经可以感受到这种创作倾向，而在杨亿、钱惟演等人的酬唱中，表现得就更为明显了。从这个意义上说，所谓昆体与白体在本质上是相通的，它们的区别仅在于语言风格的追求有浅近与华丽的不同。

再从诗歌的题材内容来看，西昆派诗人在酬唱中除了摹仿李商隐的《无题》诗外，所写多为《禁中庭树》、《槿花》、《馆中新蝉》、《鹤》、《蚕》、《荷花》、《梨》、《柳絮》、《霜月》等前人写滥了的日常景物，以及《南朝》、《汉武》、《明皇》、《宋玉》等咏史诗和一些送别之作，与当时社会现实相关的诗一组也没有。他们的创作视野与前辈唱和诗人一样，是十分狭窄的，心胸也不开阔，缺乏宽广的空间意识和浓郁壮大的情思，习惯于面向书本和过去，在狭窄的时间线上寻觅词句和典故。创作心态趋于向内收敛而不是向外扩张，诗歌作品自然也就缺乏风骨气势，达不到唐人那种情景交融、篇终接混茫的浑成境界，仅止是徒具华美外表而已。五代的芜鄙之气虽然被掩盖住了，但骨子里柔弱无力的情态则无法改变。这一点，与前辈诗人也是相似的。因为他们所处的社会地位和生活环境基本上是一样的，而且西昆派诗人与白体派诗人间有的还有直接的传承关系，如李宗谔是李昉的儿子。杨亿少年失怙，曾往依从祖杨徽之。另外，从当时整个封建统治集团的精神状态来看，也没有向外扩展的勇气而满足于内心的自我安慰。如景德元年(1004)，辽大举攻宋，宋王朝有力量组织抵御，可不少大臣却主张逃跑，由于寇准力谏，真宗不得已亲征，但就在有可能取胜的情况下，还向辽贡币求和，于是有"澶州之盟"。事后为洗雪耻辱，伪造天书搞封禅闹剧，自欺欺人，以求得内心精神上的平衡和满足。从某种意义上

说，西昆派诗人回避现实、向内收敛的创作心态不过是当时时代精神的一种反映。

当然，由于知识水平和文化素养的不同，虽然同样是回避现实、向内收敛的创作心态，在白体派诗人和西昆体派诗人的创作中，具体表现方式却有不同。如前所述，李昉等白体诗人向内收敛的创作心态主要表现为吟玩性情，自我愉悦，而杨亿等西昆体诗人的向内收敛则表现为“历览遗编，研味前作”。这种创作心态虽难以产生出优秀的作品，但若训练有素，却也便于应举时的写诗作文。西昆体之所以一出现就风靡一时，并统治文坛达二、三十年之久，这是一个重要因素。

三

向内收敛的创作心态还有一种表现方式，就是着眼于幽约细美的内心情感的抒写，这主要是通过词的创作来体现的。

抒写细腻深微的内心情感，追求幽约细美的情致，本是李商隐诗歌的本质特色，可西昆派诗人在学李商隐时丢掉了这本质的一面，只注意到辞藻、声律和用典，从而使他们的诗歌缺乏动人的美感力量。当然，如果还想像李商隐那样用整齐严谨的律句来表现曲折细腻的内在情思，没有相当杰出的艺术才能是办不到的。但晚唐五代以来，一种新的抒情诗体——词的成熟，却为表现类于李商隐无题诗那种真挚细腻的内心情感，提供了一种方便的艺术形式。所谓五代文风，除了柔弱绮艳的一面外，在词的创作中还有真情流露的一面。这真情流露的一面，应该得到充分肯定。

在宋初较长的一段时间内，词的创作是比较沉寂的。王禹偁、丁谓、杨亿、钱惟演等虽也写过情致深婉的小词，但只是偶尔为之，

影响不大，直到晏殊出来，情况方才有所改变。晏殊是宋初影响较大的词人，生于太宗淳化二年(991)，晚于范仲淹、张先、柳永等人，但他七岁即能属文，十四岁以神童召试，受到真宗的嘉赏，赐同进士出身，从此即步入文坛，并受到当时文坛领袖杨亿等人的推崇。如景德三年(1006)，杨亿在《晏殊奉礼归宁》一诗中称赞晏殊是"垂髫婉娈便能文，骥子兰筋迥不群。南国生刍人比玉，梁园修竹赋凌云。"(《武夷新集》卷五)而这时杨亿等人的《西昆酬唱集》还未结集。也就是说，晏殊开始文学活动的时间应在西昆体流行之前，远远早于范仲淹、张先等人，以至有人把晏殊也归入西昆派中。如刘攽的《中山诗话》说："祥符天禧中，杨大年、钱文僖、晏元献、刘子仪以文章立朝，皆宗尚李义山，号西昆体"。但晏殊并没有参加当时的西昆酬唱，他的诗虽然在风格上与西昆体接近，也学李商隐，但其注意力已从外表的辞藻、声律和用典转到了幽约深婉的内心情感的抒写上了，如《无题》：

> 油壁香车不再逢，峡云无迹任西东。梨花院落溶溶月，柳絮池塘淡淡风。几日寂寥伤酒后，一番萧瑟禁烟中。鱼书欲寄何由达，水远山长处处同。(《元献遗文》)

此诗写怀人，着重于内心思念之情的刻划。但这种思念之情不是一般的离别之情，不是简单表面的悲哀和忧伤，而是一种交织着失望和希望，伤感和怅惘的复杂情感，沉绵深挚而又难以明言。显得深曲隐约，迷离要眇，很有几分李商隐无题诗的韵味了。但这种幽约之情，要眇之境，用词来表达则更为轻便得当，如《鹊踏枝》：

> 槛菊愁烟兰泣露，罗幕轻寒，燕子双飞去，明月不谙离别苦，斜光到晓穿朱户。　　昨夜西风凋碧树，独上高楼，望尽天涯路。欲寄彩鸾无尺素，山长水阔知何处。(《元献遗文》)

晏殊的这首词也是写怀人的，所要表达的情思与前面的诗相同，但

却显得摇曳多姿，深微精美，更具艺术表现力。因为词在当时是配乐的，为了符合音乐的节律和便于演唱，形成了富于音乐感的长短参差的句法。这种句法本身就有一种曲折委婉的性质，能将无法言说的细腻感情通过错落有序的音节传达出来。而且在整齐严谨的律句中插入四字句和五字句，也使词体较诗更显轻灵，富于变化，因而也就更能表现幽约之情和要眇之境。

词与诗的这种差别，使得词在表现人类幽约细美的情感方面，具有诗所无法完全替代的性质。王国维在《人间词话》中说："词之为体，要眇宜修，能言诗之所不能言，而不能尽言诗之所能言。诗之境阔，词之言长。""要眇"是一种美，这种幽微深隐的纯情之美，李商隐在无题诗中以高度的艺术才华已表现得登峰造极了，以致后人很难学步，但它在晚唐五代词里却有充分的表现，如南唐的李煜词和冯延巳词即是。他们在一些优秀词作中所表现的情，已不是过去诗中常见的与是非道德判断相关的喜怒哀乐，而是内心深处的怅惘、凄迷、孤寂等很难说清为什么而又需要表达的真挚情思和细腻感受，而这种情思和感受又是用一些细巧精美的语言意象来表达，所以显得"要眇"而"宜修"，在表现人的内在真情方面开拓出了诗所未达到的深度和领域。

晏殊的词正是率先在这些方面继承了五代词风。刘攽的《中山诗话》说："元献尤喜冯延巳歌辞，其所自作，亦不减延巳歌辞。"刘熙载《艺概》亦云："冯延巳词，晏同叔得其俊。"据晏殊的门生宋祁《笔记》所云，晏殊写的诗超过万首。可绝大多数都没能流传下来，而他的《珠玉词》中的一百多首词作则基本上都保存下来了，这说明晏殊文学创作的成就是词而不是诗。他对幽约细美的内心情感的抒写主要反映在词的创作里。如：《清平乐》："红笺小字，说尽平生意。鸿雁在云鱼在水，惆怅此情难寄。"《诉衷情》："流水淡，碧

天长，路茫茫。凭高目断，鸿雁来时，无限思量。"《谒金门》："秋露坠，滴尽楚兰红泪。往事旧欢何限意，思量如梦寐。"《踏莎行》："细草愁烟，幽花怯露，凭栏总是销魂处。日高深院静无人，时时海燕双飞去。"《采桑子》："梧桐昨夜西风急，淡月笼明，好梦频惊。何处高楼雁一声。"《浣溪纱》："无可奈何花落去，似曾相识燕归来。小园香径独徘徊。"等等。其中，"无可奈何花落去，似曾相识燕归来"二句，亦见于晏殊的《假中示判官张寺丞王校勘》一诗中，字句完全一样，但艺术效果则诗不如词。张宗橚说："情致缠绵，音调谐婉，的是倚声家语，若作七律，未免软弱矣。"（《词林纪事》卷三）

词的这种特性，正好适应了宋初向内收敛的创作心态的需要。由于向内收敛，宋代文人的心理一开始就往细腻、敏感、深微处发展，失去了唐人的豪放、自信和开朗，有一种回避现实反归内心的倾向。因此花间月下，一往情深，感触于中，凄迷幽约，非要眇宜修的词体，不足于表达其情思。词这一种艺术表现形式之所以能继诗之后在宋代放出异彩，这也是一个重要原因。

第二节　道统、文统的重建

宋初文学思想的发展，存在着不同思想倾向并存的局面。向内收敛的创作心态，使得宋初文坛上一批占主导地位的作家对社会现实不大关心，儒家传统的道德伦理观念和积极入世的精神在其作品中缺乏表现，五代以来那种浮艳轻丽的文风和片面追求辞藻音律的倾向相沿不衰，成为习俗。与此同时，也有一些作家反对五代旧习，力图改革文风，他们以写作"古文"相号召，想重建儒家的"道统"和"文统"，主张文由道出，以矫舍本逐末之弊。但由于他们对"道"的理解和认识不尽相同，因此在重建道统与文统的过程

中形成两种不同的走向：一是由学韩愈古文，直接先秦儒家的思孟学派，以心性的道德修养为"道"之根本，以六经为文章模式，强调的是文学的道德教化作用；一是对儒家道统持开放性态度，以儒家为主，包容老庄，在创作中以儒家的道德理想融和道家的艺术精神，在一定程度上避免了传统儒学的理性偏执。

一

在中国文学思想史上，韩愈是一位承前启后的重要人物，他第一个全面系统地提出"道统"和"文统"问题，以鲜明坚决的态度倡明儒道，反对佛老，在古文写作上亦取得很高成就。苏轼说他："文起八代之衰，道济天下之溺。"（《潮州韩文公庙碑》，《苏轼文集》卷十七）以致后代凡是要想在文学上恢复儒家道统和文统者，首先都要举起这面旗帜作为号召。

柳开是宋初最早学习韩愈、提倡古文的作家之一。他生于后晋开运三年(947)，宋太祖建国后的乾德元年(963)，柳开年仅十七岁，从老儒赵先生手中得到韩文，"遂酷而学之，故慕其古而乃名肩愈矣。"（《答梁拾遗改名书》，《河东先生集》卷五）。在当时，一般人都研习骈俪之文，不知有韩愈，更不知何谓"古文"。因此柳开学习韩文全靠自己揣摩，"朝暮不释于手，日渐自解"。于是乎"深得韩文之要妙，下笔将学其文"（《东郊野夫传》，《河东先生集》卷二）。在他二十岁左右写的《天辨》、《海说》、《经解》等文章中，就可以看到韩愈古文的明显影响，如《海说》云：

> 夫地之气结为山，融为川。结为山者，古有所定，大小高卑，名教无所改易；融为川者，则流动不止，浩浩奔涌。岂融为川者即往而忘反，结为山者凝而能定之乎。（《河东先生集》

卷一)

文章气势灌注,该辨宏远,讲究理正意高而不专注于刻削声律,与五代以来讲究藻饰华美而体卑气弱的时文是完全不同的。但是这种"古文"并未得到当时人的理解和赞同,反而遭到责难。柳开在《应责》中说:"子责我以好古文,子之言何谓为古文,古文者,非在辞涩言苦,使人难读诵之,在于古其理,高其意,随言短长,应变作制同古人之行事,是谓古文也。子不能味吾书,取吾意,今而视之,今而诵之,不以古道观吾心,不以古道观吾志。吾文无过矣,吾若从世之文也,安可垂教于民哉。"(《河东先生集》卷二)这里,柳开明确了"古文"的具体含意,指出写作古文的目的是垂教于民,并且说:

吾之道,孔子孟轲扬雄韩愈之道;吾之文,孔子孟轲扬雄韩愈之文。

道统和文统的问题,继韩、柳之后,再次被明确地提出来了。在宋初,写作古文的不止柳开一人,《宋史·梁周翰传》说:"五代以来,文体卑弱,周翰与高锡、柳开、范杲习尚淳古,齐名友善,当时有'高、梁、柳、范'之称。"但在这些人中,只有柳开在理论上提出道统和文统问题,为古文的写作指出方向,因此人们谈宋初的古文运动往往要从柳开开始。倡导"道统"的人,喜欢把自己当作"道"的直接传承者,韩愈如此,柳开亦然。尽管柳开的道统和文统之说是由学韩文而提出来的,可到他写作《东郊野夫传》和《补亡先生传》的开宝年间,柳开就不再以"肩愈"自命,而改名为"开",字"仲涂","其意谓将开古圣贤之道于时也"(《补亡先生传》,《河东先生集》卷二)。柳开自己在解释这种变化时说:"或曰:子何始尚而今弃之。对曰:孟、荀、扬、韩,圣人之徒也,将升先师之堂,入乎室必由之,未能者或取一家以往,可及矣。吾以是耳。"(《东郊野夫传》,《河东先生

集》卷二)

柳开的这种变化,并非个人的兴趣转移,而是出于在新的时代重建儒家道统的需要。韩愈所讲的道统,主要指儒家的仁义教化,但自晚唐五代以来,所谓仁义教化早已流为虚假的说教,即便十分荒淫的国君,也没有忘记空喊仁义教化。若要真正重建纯正的儒家道统,就不能停留在韩愈的理论水平上,必须升堂入室,直接从先秦儒家的心性理论中寻找思想材料。用柳开的话来说,就是"大探六经之旨,已而有包括扬、孟之心"(《东郊野夫传》)。他在《续师说》中谈到古今学者的不同时说:"古之以道学为心也。""今之以禄学为身也。"(《河东先生集》卷一)以道学为心,是说要把道德落实到心性上,以别于当时社会上那种为了自身的利益、追求外在享受的禄学。也就是说心性的道德修养是道的本体,要从内心的道德修养入手,儒家的道统才有可能落实到实处,而不是空洞的教条。这一点是从先秦的思孟学派发展而来的。孟子讲性善,实际上是心善,他从人的"恻隐之心"来说明性善,认为"恻隐之心,仁之端也;羞恶之心,义之端也"(《孟子·公孙丑章》)。又说:"养心莫善于寡欲。"(《孟子·尽心章》)柳开所说的"古之以道学为心",当指孟子这种寡欲的心性说而言,而心性再落实一步,就是子思《中庸》篇里说的"率性"和"明诚"了。因此继柳开之后,赵湘在谈到儒家道统问题时说:"道之为物也,无常名,圣人之所存者七。《中庸》曰:'率性之谓道,修道之谓教。'而其具有五,曰:仁、义、礼、智、信。合而言之为七,七者皆道之所由生也。"又说:"故曰教者本乎道,道本乎性情,性情本乎心。"(《原教》,《南阳集》卷四)这里,赵湘进一步指明仁义等有常名的东西皆为道之所生,而非道本身,道是一种形而上的无常名的东西,必须从心性根源上去把握,从而揭示了"道"的本体性质。穆修则直接将"道"的本体归结到心性诚明上来,他在

《静胜亭记》中说："夫静之阃，仁人之所以居心焉，在心而静，则可以胜视听思虑之邪。邪斯胜，心乃诚，心诚性明而君子之道毕矣。"(《河南穆公集》卷三)

由于柳开等人把"道统"由外在的仁义教化一步步归结到心性诚明的本体上来，因此传统儒家的道德实践理性变为内省的修身养性，要求在心之本身保持除去情感欲望的静默本体，而不去追求事功方面的实践。柳开在《默书》中说："夫有命有性，有性有情，得其性理之静。至动至忧，至常忘机，至乐忘宁。求有于无，无不有也。"(《河东先生集》卷一)心动情生，心静性明，动则忧，静则乐。宋人喜静不喜动，内向、封闭、保守的文化心态在道统问题上也表现了出来。这使得柳开等人在"文统"的看法上，也带有保守封闭的性质。柳开在《上王学士第四书》中说："文不可遽为也，由乎心智而出于口，君子之言也。""心正则正乎，心乱则乱矣。发于内而主于外，其心之谓也；形于外而体于内，其文之谓也。心与文者一也。"(《河东先生集》卷五)柳开讲的"心正"指屏除了情动而乱的"性理之静"而言，"性理之静"既是他所说的道的本体，也是他所说的文之本体，此本体发于内为心，形于外则为文，所谓"心与文者一也"。赵湘在《本文》中亦说：

> 灵乎物者，文也。固乎文者，本也。本在道而通乎神明，随发以变，万物之情尽矣。
>
> 传曰："夫子之文章，可得而闻也。夫子之言性与天道，不可得而闻也。"大哉夫子之言皆文也，所谓不可得而闻者，本乎道而已矣。后世之谓文者，求本于饰，故为阅玩之具，竞本而不疑，去道而不耻，淫巫荡假，磨灭声教。
>
> 其圣贤者，心也。其心仁焉、义焉、礼焉、智焉、信焉、孝悌焉，则圣贤矣。以其心之道，发为文章，教人于万世，万世不

泯，则固本也。(《南阳集》卷四)

这是说文的本体为道，而道须从心性根源上去把握，不可得而闻，不能仅从外表的文饰去求道，而要从内在的心性道德出发，这就是“固本”。赵湘说：“孔子之礼乐，丘明之褒贬，垂烛万祀，赫莫能灭，非固其本，则湮乎一息焉。”又说：“周礼之后，孟轲扬雄颇为本者，是故其文灵且久。”在这里，“固本”成为文统的重要内容。文章的好坏，有没有流传的价值，都被归结到心性本体的道德修养上来。这种固执于道德理性的看法，极易形成对文学创作中人的欲望情感的否定，柳开等人正是从这一点来反对五代文风和时文的。但只强调性理之静而反对情感之动，也易造成生命情调的萎缩，其结果必然导致否定文学自身。这一弱点在柳开本人的创作中就很明显。在柳开的《河东先生集》里，言情之作极少，仅有的两首诗也乏情寡采。他的文章开始学韩愈，有气势流贯之美，但后来“所著文章与韩渐异，取六经为式”(《东郊野夫传》)。一味追求简古淳净，不仅当时流行的骈俪之文要反对，甚至连经史百家之言也在排除之列，认为“君子之文简而深，淳而精，若欲用其经史百家之言则杂也”(《上王学士第四书》，《河东先生集》卷五)。又说：“文章为道之筌也，筌可妄作乎，筌之不良，获斯失矣。女恶容之厚于德，不恶德之厚于容也。文恶辞之华于理，不恶理之华于辞也。”(《上王学士第三书》，《河东先生集》卷五)这种执著于道德理性来反对文辞华美的偏颇，亦反映在姚铉编的《唐文粹》里。《唐文粹》编成于大中祥符四年(1012)，正是西昆体盛行之时，为了矫正习俗，姚铉于文赋只取古体，骈体四六一概不收，诗歌也只录古体，五七言近体一首不取。原因在于唐人的古体多用来叙事议论，文辞朴实，而近体则多用来写情，文辞华美。

总之，从柳开、赵湘、穆修等人身上，可看出宋初古文家重建儒

家道统和文统过程中的一种走向，即将儒家的道统由外在的仁义教化归结到内在的心性本体。用赵湘的话说就是："古之人将教天下，必定其家，必正其身。将正其身，必治其心，将治其心，必固其道。道且固矣，然后发辞以为文，无凌替之惧，本末斯盛，虽曰未教，吾必谓之教矣。"(《本文》)这种由外向内的心性道德本体的追求，与宋初那种向内收敛的创作心态，在思维取向和文化品格上是一致的，因此当柳开等人想用这种新的"道统"之说去改革文风时，犹如以水济水，无济于事。而且由于他们过分执著于道德理性，把心性的道德本体直接当作文学的本体，视道统与文统为一，把道德与文章等同起来，反对和排斥文学创作中非道德的情感因素，因此其"文统"观也无益于当时的文学创作，只是开了后来理学家文论的先河。

二

要克服由于偏执于道德理性而带来的文学思想方面的缺陷，使儒家道统和文统的重建有益于实际的文学活动，就必须借重道家的自然哲学和艺术精神，对道统和文统持开放包容的态度。在宋初，这种文学思想倾向是通过田锡、王禹偁等人的理论和创作表现出来的。

田锡也是宋初大量写作古文的作家，他生于后晋天福五年(940)，比柳开年长七岁，但他三十八岁之前在家博通群书，太平兴国三年(978)方考中进士，比柳开中进士要晚五年，在文坛活动的时间，也比柳开为迟而与王禹偁等人同时。他的文学思想倾向，从大的方面来说，与柳开等人是一致的，崇尚韩柳，提倡道统和文统。但已经没有柳开等人那种执著于道德理性而反对情感和词采的偏

颇。如他在《贻陈季和书》一文中说：

> 夫人之有文，经纬大道，得其道则持政于教化，失其道则忘返于靡漫。孟轲荀卿，得大道者也，其文雅正，其理渊奥。厥后扬雄秉笔，乃撰《法言》，马卿同时，徒有丽藻。迩来文士，颂美箴阙，铭功赞图，皆文之常态也。若豪气抑扬，逸词飞动，声律不能拘于步骤，鬼神不能秘其幽深，放为狂歌，目为古风，此所谓文之变也。李太白天付俊才，豪侠吾道，观其乐府，得非专变于文欤。乐天有长恨词、霓裳曲、五十讽谏，出人意表，大儒端士，谁敢非之。何以明其然也？世称韩退之柳子厚萌一意，措一词，苟非颂美时政，则必激扬教义，故识者观文于韩、柳，则警心于邪僻，抑末扶本，跻人于大道可知也。然李贺作歌，二公嗟赏，岂非艳歌不害于正理而专变于斯文哉？（《咸平集》卷二）

此文讲文以明道，讲持正于教化，反对徒有丽藻，都与柳开相同，就是文中列举的属于道统和文统的作家顺序也与柳开近似。但田锡并不由此而把文学限制在“宗经”的狭窄范围内，也没有以“性理之静”的文之常态反对情气飞动的文之变态，在肯定韩、柳的同时也赞扬李白、李贺，甚至认为“艳歌不害于正理”。对此，他曾用水来作比喻，说：“亦犹水之常性，澄则鉴物，流则有声，深则窟宅蛟龙，大则包纳河汉。激为惊潮，勃为高浪，其进如万蹄战马，其声若五月丰隆，驾于风，荡于空，突乎高岸，喷及大野，此则水之变也。”古人常用水喻人心，心分性情，水静喻性，性明鉴物，水动喻情，情感气成。性情相合，文章才可能有生气，有变化，执著于其中的任何一端，都有可能妨碍真实性情的自然流露，对文学创作都是有害的。因此田锡主张：“但为文为诗为铭为颂为箴为赞为赋为歌，氤氲吻合，心与言会，任其或类于韩，或肖于柳，或依希于元、白，或仿

佛于李、杜,或浅缓促数,或飞动抑扬。但卷舒一意于洪濛,出入众贤之阃阈,随其所归矣。使物象不能桎梏于我性,文彩不能拘限于天真,然后绝笔而观,澄神以思,不知文有我欤,我有文欤。"(《贻宋小著书》,《咸平集》卷二)

很显然,田锡对于"文"或"文统"的看法是开放性的,与柳开等人有很大的不同。这种不同源于他们对"道"或"道统"的认识并不一样。尽管田锡也主张"在君子以道以心"(《答何士宗书》,《咸平集》卷三),把道归之于心性本体,但他对心性的看法并不局限于儒家的道德理性,而是融合了道家的自然哲学和艺术精神,指明创作心性应该是自由的,"任运用而自然"的精神本体。田锡在《贻宋小著书》中说:

> 禀于天而工拙者,性也;感于物而驰骛者,情也。研《系辞》之大旨,极《中庸》之微言,道者,任运用而自然者也。若使援毫之际,属思之时,以情合于性,以性合于道。如天地生于道也,万物生于天地也,随其运用而得性,任其方圆而寓理。亦犹微风动水,了无定文,太虚浮云,莫有常态,则文章之有声气也,不亦宜哉!比夫丹青布彩,锦绣成文,虽藻缛相宣,而明丽可爱。若与春景似画,韶光艳阳,百卉青苍、千华妖冶,疑有鬼神潜得主张,为元化之杼机,见昊天之工巧,斯亦不知其所以然而然也。(《咸平集》卷二)

此段文字首言性情,意味着道体就在于心体之中。但田锡没有像柳开那样用道德理性来规定心体,而是用道家"任运用而自然"的观点来解释心体。"任运用"是指性情的自由发抒,"自然"是不知其所以然而然的意思。"了无定文"、"莫有常态"则是用来形容心体活动不受干扰、摆脱限制后的状态。这种状态既非实用理性,也不是得其"性理之静"的道德修养,而是自由活泼的艺术精神。所

以田锡是从作家"援毫之际，属思之时"来谈这个问题，也就是说他是从文艺创作角度来谈道和道统问题，这样有助于克服仅从道德修养角度谈文学中的道和道统所易产生的理性偏见。

需要指出的是，田锡从艺术角度来谈道和道统，仅仅是为了说明"文之变态"，若就"文之常态"而言，他主张的"得其道则持政于教化"的"道"，显然属于道德理性的范畴。而且就儒家道统而言，后者才是主要的，前者只是一种补充。但在田锡的文学思想里，这两者常常又混合在一起，不容易截然分开。

类似的情况也反映在王禹偁的文论和创作中。王禹偁是田锡的朋友，两人同为宋初有名的直臣。王禹偁在《酬赠田舍人》一诗中回忆两人的友谊时说："一言得意便定交，数日论文暗相许。"（《小畜集》卷十二）两人的文学思想倾向是一致的。王禹偁对道的认识，也有儒、道两家思想相兼容的情况。如淳化五年(994)，他在《答张扶书》中说："夫文，传道而明心也。古圣人不得已而为之也，且人能一乎心，至乎道，修身则无咎，事君则有立。及其无位也，惧乎心之所有不得明乎外，道之所畜不得传乎后，于是乎有言焉。又惧乎言之易泯也，于是乎有文焉。"（《小畜集》卷十八）"传道明心"是王禹偁古文写作中的重要观点，而这里说的"道"，关乎修身和事君，自然是就儒家的道德理性而言。但在此前一年，王禹偁于《日长简仲咸》一诗中则说：

子美集开诗世界，伯阳书见道根源。（《小畜集》卷九）

"伯阳书"指老子的著作《道德经》，后一句诗的意思是说在老子书中能见到道的根源。所谓"道根源"，当为老子《道德经》第十六章"归根"篇所说的"至虚极，守静笃"，似指一种清静自然的生活态度和虚静自得的心理状态。这种生活态度和虚静心态能使作家超越于是非道德判断之上，用艺术眼光看待事物，使心性本体具备艺术

精神，从而写出清新幽雅、闲和趣远的抒情作品。如王禹偁的古文名篇《黄州新建小竹楼记》：

> 作小楼二间，与月波楼通，远吞山光，平挹江濑，幽阒辽夐，不可具状。夏宜急雨，有瀑布声；冬宜密雪，有碎玉声。宜鼓琴，琴调虚畅；宜咏诗，诗韵清绝；宜围棋，子声丁丁然；宜投壶，矢声铮铮然，皆竹楼之所助也。公退之暇，披鹤氅，戴华阳巾，手执《周易》一卷，焚香默坐，销遣世虑。江山之外，第见风帆、沙鸟、烟云、竹树而已。待其酒力醒，茶烟歇，送夕阳，迎素月，亦谪居之胜概也。（《小畜集》卷十七）

这样的文章，在柳开等执著于儒家道德理性而没有受到道家艺术精神熏染的古文家笔下是无法见到的，文中流露出的生活情趣和虚静心态也只有从老庄思想中才能看到它的“道根源”来。

在当时，于“道”的问题上混合儒、道两家的思想倾向，在王禹偁的文友罗处约的有关论述中表现得更为清楚。罗处约与王禹偁是同年进士，两人交往十分密切。淳化元年(990)，王禹偁在为罗处约文集写的《东观集序》中说罗处约“所为文必臻乎道”（《小畜集》卷十九）。罗处约的《东观集》今已佚，但《宋史》里保存了他的一篇《黄老先六经论》，论云：“道者何？无之称也，无不由也；混成而仙，两仪至虚而应万物，不可致诘。……六经者，《易》以明人之权而本于道；《礼》以节民之情，趣于性也；《乐》以和民之心，全天真也；《书》以叙九畴之秘，焕二帝之美；《春秋》以正君臣而敦名教；《诗》以正风雅而规戒，是道与六经一也。”又云：“老聃世谓方外之教，然而与六经皆足以治国治身，清净则得之矣。”（《宋史》卷四百四十）罗处约并没有讲清道家之道与六经的关系，但“道与六经一也”的观点却十分明确，而且他用“无”来定义道，持的是道家一派的立场。因此王禹偁说他“所为文必臻乎道”的“道”，自然也就不

限于六经所言的儒道，而是包容了道家思想在内的。

从上述可以看出，在宋初重建道统和文统过程中，田锡、王禹偁等人的走向与柳开等人是很不一样的。首先就道统来说，柳开等人提倡道统，有排斥异端的意思在，而且释道均在排斥之列，如柳开自称是柳宗元的后代，但谈到韩、柳时却先韩后柳。他说："吾祖多释氏，于以不逮韩也。"（《东郊野夫传》）把道或道统严格限制在儒家的范围内，造成思想上的封闭和保守。而田锡、王禹偁所说的道或道统，并不限于儒道，而是包容了道家思想在内的，甚至还有包容释家思想的意思，如王禹偁就认为，"禅者，儒之旷达也"（《黄州齐安永兴禅院记》，《小畜集》卷十七）。包容即超越，它使田锡、王禹偁等人的思想超越了儒家自身的限制而具开放性质，他们对道体的认识也就比柳开等人全面些。与道体有关的是心体，把道体归结到心体，并把心体作为文学的本体，主张"心与文者一也"和"传道明心"，反映了宋人由外向内的文化性格的发展趋向。但心体含性、情、理、气等内容，柳开等人过多地执著于性理之静而反对与欲望相连的情气，难免造成生命情调的萎缩和理性的偏执；而田锡和王禹偁在理论和创作中都肯定了情气，从而使他们的创作心体和文学思想远比柳开等人丰富，符合文学发展的实际。

与道统相连的是对文统的认识。柳开等人的文统观不仅限制在古文的范围内，还进一步归结到"宗经"上来，趋于复古保守，而田锡、王禹偁的文统观既包括"文之常态"，也包括"文之变态"，趋于开放创新。如王禹偁的古文，既有严肃的有关教化的政论，也有轻松活泼的抒情小品，《录海人书》带有寓言性质，《唐河店妪传》含传奇色彩。就是被柳开等人坚决反对的骈体文，王禹偁也有出色之作，如《黄州谢上表》就是宋初的四六名篇。正因为如此，在宋初古文家中，王禹偁的创作成就远远超过柳开等人。林逋在《读王黄

州诗集》中说：

放达有唐惟白傅，纵横吾宋是黄州。(《林和靖集》卷三)

第三节　追求平淡清远的文学思想倾向

北宋初期，由于刚经历五代十国之乱，儒家的纲常名教名存实亡，一时不易恢复，而统治者又大力提倡道、释，对隐居山林的道士僧人予以特殊的恩宠，主张三教合流。因此道家那种自然无为、存神养气的生活态度和释家那种心性本觉、随缘自适的禅悦情趣，对知识分子心理和思想有很深的影响，养成一种清净平和的文化性格和自然适意的人生情趣。反映在文学创作上，形成了一种追求平淡清远的思想倾向。

一

宋初追求平淡清远的文学思想倾向，首先表现在一批受道家思想影响的隐士文人的诗歌创作中。

陈抟是宋初隐居华山的著名道士，对宋代的思想文化有很大影响，他的思想反映了道教向老庄复归的历史性变化。道教和道家思想，有区别又有联系，特别是到了宋初，宣扬长生不死，养寿颐年的道教已由讲究服食"外丹"而变为重视养气练神的"内丹"，于思想上就更多地吸收了道家养生理论中自然无为的一面加以发展。如陈抟在《阴真君还丹歌注》中说："无质生质还是丹，凡汞凡砂不劳弄。"又说："若逢此歌，免妄为诸事，遂默心修炼，静意保持，不退初心，勤进前志，方乃炼之饵之，成真仙耳。"(《道藏》成上，第五十九册)所谓"默心修炼，静意保持"，与庄子说的"心斋"已相去

无几，成就的是一种自然无为、虚静玄远的人生境界。文学创作中平淡清远的山林精神正是此人生境界的一种升华。如太平兴国初，宋太宗招陈抟入见，陈抟有《辞上归进诗》，诗云："三峰千载客，四海一闲人。世态从来薄，诗情自得真。"（《宋诗纪事》卷五）后两句道出了其诗歌创作避世淡泊的自得情怀。我们再看他的《西峰》诗：

为爱西峰好，吟头尽日昂，岩花红作阵，溪水绿成行。几夜碍新月，半山无夕阳，寄言嘉遁客，此处是仙乡。（《宋诗纪事》卷五）

诗写得并不好，但一种平淡情思和自得安然的心境却甚为分明，与沉湎于宴饮唱和的五代文风是很不一样的。值得注意的是，同样格调的心境也出现在当时一些达官贵人的笔下，如宋白的《一春》：

一春情调淡悠悠，闲倚书窗背小楼。暖日只添酒中睡，晚风频动惜花愁。莺冲舞蝶侵人过，絮逐天丝触处游。已为韶光发惆怅，可堪家近白苹州。（《宋诗纪事》卷二）

写春情，但没有生机勃发的感觉，在一丝淡淡的为时光流逝而惆怅的情思中，亦表现出一种淡逸平静的心态。

如果说平淡情思在陈抟、宋白的上述诗中只是某种心态的自然流露的话，那么在潘阆、魏野等诗人的创作中就是一种有意的追求了。如潘阆的《望湖楼上作》：

望湖楼上立，竟日懒思还。听水分他浦，看云过别山。孤舟依岸静，独鸟向人闲。回首重门闭，蛙鸣夕照间。（《逍遥集》）

潘阆，又称潘逍遥，其诗集就叫《逍遥集》，思想上受道家的影响是很明显的。他的这首诗写隐居的闲适生活，也有一种淡泊尘世的味道，但他比较注意炼句琢字，如"听水分他浦，看云过别山"的

“分”和“过”就下得很讲究，非人人意中所能到者，而且在选词上避免用肥腻的字眼，在平淡之中又往往给人一种清远的感觉。他自己就说过：“发任茎茎白，诗须字字清。”（《逍遥集》）。他的诗和为人在当时都不同一般，因此颇为人们所推崇，宋白就曾有诗云：“宋朝归圣主，潘阆是诗人。”（《宋诗纪事》卷五引《皇朝类苑》）魏野在《赠潘阆》一诗中说：“昔年放志多狂怪，若比来今总未知。从此华山图籍上，又添潘阆倒骑驴。”（《东观集》卷一）把潘阆看作华山道士陈抟一流的人物。

魏野是潘阆的朋友，彼此间有诗赠答，创作思想和人生态度也很接近。同时人薛田说他：“秉心孤高，植性冲淡，视浮荣如脱屣……旧有《草堂集》行在人间，传之海外，真可谓一代名流。”（见《东观集》卷首）魏野的《草堂集》已佚，如今流传的是经他儿子魏闲重编的《东观集》。从集中作品看，他的人生态度不仅近于道家一流，还受到禅宗的影响。如《闲居书事》云：“无才动圣君，养拙住山村。临事知闲贵，澄心觉道尊。”（《东观集》卷一）《故山》：“水声山色为声色，鹤性云情是性情。四皓云间寻旧友，三清路上指前程。”（《东观集》卷二）所谓“养拙”、“澄心”也就是陈抟讲的默心静意，“四皓”是道籍所推崇的神仙人物，“三清路”即成仙之路。再如《赠惠崇上人》诗：“是非言语徒喧世，赢得长如在定中。”（《东观集》卷二）“定”即禅定，讲究的是屏除杂念的静默通慧。他在《书润师白莲堂》一诗中又说：“野人禅客合相陪，渐老诗心亦共灰。”（《东观集》卷八）上述人生态度和思想倾向使他的诗歌创作带有冲淡闲逸的情韵，如《秋霁草堂闲望》：

> 草堂高回胜危楼，时节残阳向晚秋。野色青黄禾半熟，云容黑白雨初收。依依永巷闻村笛，隐隐长河认客舟。正是诗家好风景，懒随前哲却悲愁（《东观集》卷三）

情思由于淡泊名利而显得纯净，显得自然，因而带有山林间的清逸之气。平淡之中，隐隐约约可以感受到精神挣脱名缰利索后的自由和舒展，表露出澄静趣远之心。所谓"达人轻禄位，居处傍林泉。洗砚鱼吞墨，烹茶鹤避烟"(《书友人屋壁》,《东观集》卷六)。这种人生情趣，是形成平淡清远诗风的重要因素。

二

宋初追求平淡清远的文学思想的形成，还与僧人诗的流行和禅悦之风渐盛有关。

佛教传入中国后，僧人诗历代皆有，但像宋初这样形成诗派的并不多。宋初的九僧诗派由希昼、保暹、文兆、行肇、简长、惟凤、惠崇、宇昭、怀古等九人组成，他们的诗收在《九僧诗》里，共一百三十五首。其中写得较早的有怀古的《送田锡下第归宁》，当写于田锡中举(978)以前，而惠崇的《书林逸人壁》则应写于林逋结庐西湖的孤山(1008)之后，前后约有三十年，与潘阆、魏野创作活动的年代大致相同，而且在审美追求和创作倾向方面也是一致的。

僧人诗在宋初的大量出现，与佛教的完全中国化和僧人的士大夫化是连在一起的。在宋初，以"心性本觉"为主旨的禅宗极为流行，而且与初期禅宗"教外别传"、"不立文字"相反，出现了"文字禅"，采用偈语、诗歌等文人学士也喜爱的体裁来宣传禅理，产生了与老庄玄学相结合的趋向。禅宗那种保持内心精神宁静的自我解脱，与士大夫"独善其身"时崇尚清淡闲逸的老庄思想相结合，就产生了一种共同的追求平淡清远境界的审美情趣。不仅和尚作诗的多了，文人学士参禅学佛的也很普遍，亦僧亦俗，亦俗亦僧，彼此往来酬答，成为文坛佳话，九僧诗正是产生于这样的文化背景之上。

作为出家之人，九僧与宋初的隐士文人在生活态度上极为相近，一般都视荣华富贵为过眼烟云，淡泊情志，不为利禄官位劳心费神，而是放荡于山林江湖，过着与世无争的闲散生活。因而他们的诗歌作品的情思往往有平淡宁静的味道，如保暹的《早秋闲寄宇昭》：

窗虚枕簟明，微觉早凉生。深院无人语，长松滴雨声。诗来禅外得，愁入静中平。远念西林下，相思合慰情。（《九僧诗》）

再如行肇的《送希昼之九华》：

忽起尘外心，迹谢人中境，云去竹堂空，鹭下秋池静，野宿清溪深，月在诸峰顶。日暮立长江，遥看片帆影。（《九僧诗》）

两首诗的格调都很平淡，淡得近乎无味。所写不过是高蹈尘世后的心闲意静，甚至缺少潘阆和魏野诗中那种野逸之气，多读几首就味同嚼蜡。由于情思淡薄，只好属思于常见的云雨花木和星月溪水等自然景观，此外似无作诗材料了。欧阳修《六一诗话》说："当时有进士许洞者，善为辞章，俊逸之士也。因会诸诗僧，分题出一纸，约曰：不得犯此一字。其字乃山、水、风、云、竹、石、花、草、雪、霜、星、月、禽、鸟之类，于是诸僧皆阁笔。"

但九僧诗里，也都有清新意远、可供传诵的诗句。大约僧人讲究禅悟，认为"诗禅同所尚"。文兆的《赠天柱山昕禅老》诗云："禅心混沌先，诗思云霞际。"把诗思与禅心相提并论，而"心性本觉"的禅悟常发生在心与景会的一刹那，可以成就佳句。如希昼的"春生桂岭外，人在海门西"（《怀广南转运陈学士状元》）；宇昭的"马放降来地，雕闲战后云"（《塞上赠王太尉》）；惟凤的"岸尽吴山谷，潮平越树低"（《送人归天台》）；惠崇的"云归树欲无，潮落山疑长"（《剡中秋怀书师》）；简长的"露冷蜇声咽，风微叶影翻"（《书行肇行壁》）

等等。这些诗句,感情是平淡的,意态是清冷的,所写自然景物多为岭外桂枝,天边云霞,湖岸低树,风中叶影,审美情趣趋于冲和、清远、静寂。正如柳开门人张景在为简长诗作序时所说:"上人之诗,始发于寂寞,渐进于清奇,卒归于雅静。"(《宋诗纪事》卷九十一)

九僧诗所反映出来的创作倾向和审美情趣不是一种孤立的文学现象。除前面提到的潘阆、魏野等隐士文人的创作倾向与九僧相同外,一些受禅宗思想影响的官宦文人的诗作也流露出类似的思想倾向。在当时,僧人不仅游历名山大川,也出入豪门官府,与士大夫们结友,写诗作画,在生活情趣和学问素养方面都士大夫化了。如僧人智圆自序《闲居编》云:"于讲佛教外,好读周、孔、扬、孟书,往往学为古文以宗其道,又爱吟五七言诗以乐其性。"(《续藏经》第二编第六套)与此同时,士大夫们也研习禅理,禅悦之风渐盛,作为仕途失意时的精神解脱。如王禹偁在受贬后写的《朝簪》诗说:"一载朝簪已十年,半居谪宦半荣迁。壮心无复思行道,病眼唯堪学坐禅"。(《小畜集》卷十)《睡十二韵》又说:"滞寂通禅理,无何等道人。……东窗一丈日,且作自由身。"(《小畜集》卷八)所以他遭贬后写的一些作品也带有平淡清远的格调,如《村行》:

> 马穿山径菊初黄,信马悠悠野兴长。万壑有声含晚籁,数峰无语立斜阳。棠梨叶落胭脂色,荞麦花开白雪香。何事吟余忽惆怅,村桥原树似吾乡。(《小畜集》卷九)

此诗写村行时的野兴,语调平淡而意态幽远,即情即景,物我相映,显得清新可喜。虽然没有僧人诗那种空寂的禅趣,但也表现出一种随缘自适,宁静安详的情态。这种创作思想倾向,反映在其诗歌理论上,就是主张诗歌应有清远的格调。王禹偁在《潘阆咏潮图赞并序》中称赞潘阆是"清气未尽,奇人继生……趣尚自远,交游不

群，松无俗姿，鹤有仙格”（《小畜集》外集卷十）。他在《桂杨罗君游太湖洞庭诗序》中则明确提出诗歌创作要“清其格态，幽其旨趣”（《小畜集》外集卷十三）。清即清淡，幽即幽远。王禹偁自己的某些诗作是做到了这一点的。

在当时，诗歌创作受禅悦之风影响的不止王禹偁一人，如杨亿也曾“留心释典禅观之学”（《宋史·本传》）。他在《答史馆查正言书》中说自己“反本循元，修天台之止观，专曹溪之无念”（《武夷新集》卷十八）。从他留存下来的诗歌看，不全是华丽典重之作，也有一些平淡清远的诗句。如“凉风卷雨忽中断，明月背云还倒行”（《夜怀》，《宋诗纪事》卷六）；“梅花绕槛惊春早，布水当帘觉夏寒”（《偶书》，《武夷新集》卷一）。但宋初诗人的创作受禅悦之风的影响，并不很明显，真正能把禅趣和禅理与老庄思想融合在一起，于文学创作中翻新出奇的，还是后来苏轼等人出现之后的事。

三

同样是追求平淡清远，可一些受传统儒家思想影响较深的作家的作品却表现出与方外之士不尽相同的境界。或者由于不能完全忘怀时事而在平淡之中隐含伤感，有一种风雨黄昏，寂寞销魂的情调；或者持守个人节操，追求人格的独立和完美，于是清远之中透出高洁明瑟的纯美。

这里首先应提到的是寇准，他是宋初有名的儒臣，真宗朝曾官至宰相。如他自己在《述怀》诗中所说：“吾家嗣儒业，奕世盛冠裳。”（《忠愍公诗集》卷上）但他于诗酷爱王维和韦应物，平常喜欢与惠崇、魏野、林逋等隐逸之人相来往，彼此有诗赠答，诗风亦极为相近，但也有所不同，如《春日登楼怀归》：

> 高楼聊引望,杳杳一川平。远水无人渡,孤舟尽日横。荒村生断霭,深树语流莺。旧业遥清渭,沉思忽自惊。(《忠愍公诗集》卷中)

春日登高望远,远水、孤舟、薄雾、荒村,来入眼底,闲适之中,有几分无所系念,又有几分寂寞情怀。这些都与方外之士的作品相近似。不同的是,在这一片平淡寂寞的情思深处,有一种难以除去的伤感。又如《夏夜闲书》:

> 雨濛村落野梅黄,茅阁长吟水气凉。幽鸟远声来独树,小荷疏影占前塘。闲心终不忘鱼钓,澹水真宜习老庄。报国自知无世用,烟蓑何日卧清漳。(《忠愍公诗集》卷中)

一种真挚情怀,沉浸在如许宁静,如许秀美,又如许闲适的境界里,但就在这一切上面,又是一重淡淡的而又难以除去的伤感。他的许多作品都如此,具有象征意味的"残阳"或"夕照"等意象大量出现他的诗中,如:《暮秋感兴》:"苒苒前期远,穷途一可伤。有时闻落叶,不语立残阳。"《送人下第归吴》:"白鸟迷幽浦,寒猿叫夕阳。离怀休堕泪,春草正茫茫。"《江南春》:"波渺渺,柳依依,孤村芳草远,斜日杏花飞。"《池上秋书》:"霜叶声乾飘夕照,露荷香冷泣秋风。"《海康西馆有怀》:"海云销尽金波冷,半夜无人独凭栏。"《金陵怀古》:"迟迟独回首,落日一蝉幽。"《秋怀》:"落日留不住,默然空泪零"等等。

寇准的诗反映了当时士大夫阶级"出世"与"入世"的心理矛盾。由于国势衰弱,蓬勃向上的"盛唐气象"已不可能在宋代出现,因此即便是像寇准这样能身居相位的文人也有"报国自知无世用"的感慨。人生价值难以通过建功立业来体现,于是转向山林隐逸寻求寄托,向老庄和禅宗思想靠近,追求平淡清远的人生境界和艺术境界,但又不能完全像方外之士那样超脱尘世,忘却物我,于是

平淡中有伤感，清远里有惆怅。给人以寂寞黄昏，风雨销魂的感觉。

与寇准不同，林逋的诗没有伤感惆怅的情调，没有出世与入世的矛盾。他的思想虽然也以孔孟为主，但他终身不仕，隐居江湖，不屑于外在的功名，而是追求一种理想的人格美。这种人格美曾被孟子描述为“富贵不能淫，威武不能屈”，有至大至刚之气。无私则大，无欲则刚，因此这种人格美与道家那种主张除情去欲、自然无为的人生态度和禅宗那种性自清净的禅悦并不矛盾。在林逋身上，儒家的道德完善与道释清净无为的人生态度相表里，表现出一种清高脱俗的节操和高雅闲逸的人格。智圆在《赠林逋处士》中称他是“深居猿鸟共忘机，荀孟才华鹤氅衣”（见《林和靖集》附录）。苏轼在《书林逋诗后》亦说：“先生可是绝俗人，神清骨冷无由俗。”（《苏轼诗集》卷二十五）这种超凡脱俗的理想人格反映在诗歌创作中，就给人一种清远明瑟、平淡邃美的感觉。正如梅尧臣在《林和靖先生诗集序》中所说：“其谈道，孔、孟也，其语近世之文，韩、李也，其顺物玩情为之诗，则平淡邃美，咏之令人忘百事也。”（《林和靖集》卷首）《四库全书总目提要》亦云：“其诗澄澹高逸，如其为人。”如《湖村晚兴》：

> 沧洲白鸟飞，山影落晴晖。映竹犬初吠，弄船人合归。水波随月动，林翠带烟微。寺近疏钟起，萧然还掩扉。（《林和靖集》卷一）

再如《池阳山居》：

> 数家村店簇山旁，下马危桥已夕阳。惊鸟忽冲溪霭破，暗花闲堕堑风香。时闲盘泊心犹恋，日后寻思兴必狂。可惜回头一声笛，酒旗摇曳出疏篁（《林和靖集》卷二）

两首诗都是写薄暮时分的景象，但没有夕阳落山的伤感和惆怅，而

是一片澄静平淡的心境，水月的波动或山鸟的惊飞，使此一心境愈显深微幽远和从容泰然。因而诗中的情思也就显得明净纯美，高逸清远，非汲汲于是非名利的世俗之人所能具备。

自然，最能反映林逋的理想人格和诗歌风格的还是他的咏梅之作。林逋喜爱梅，有“梅妻鹤子”之说，梅花在他的笔下，实际上已成为一种高洁人格的象征。他的咏梅诗不仅写出梅的形状特征，更能写出梅之精神。如《山园小梅》：

> 众芳摇落独暄妍，占尽风情向小园，疏影横斜水清浅，暗香浮动月黄昏。霜禽欲下先偷眼，粉蝶如知合断魂。幸有微吟可相狎，不须檀板共金尊。（《林和靖集》卷二）

这是林逋现存的六首写梅花的作品里最有代表性的一首，而诗中写的最好的又是颈联的两句，即“疏影横斜水清浅，暗香浮动月黄昏”。前一句写梅花之形，是通过横斜在水中的倒影来写，水木清华，相映成趣，梅的孤傲雅洁全都表现出来了。后一句写梅花之精神，也是通过水来表现，梅花的香气在水面上浮动，与水中昏黄的月影交叠，引发人的想象，呈现出一种澄淡纯美的艺术境界。就整首诗来说，格调的清冷，意态的隽永，都反映出了作者平淡自然、高雅清远的人生境界和艺术追求。

综上所述，从宋太祖建隆元年(960)，宋朝建立，到宋仁宗天圣十年(1032)，欧阳修等作家登上文坛，前后七十余年，是北宋文学思想发展的初期。这个时期的文学思想的发展，首先值得注意的是创作心态的向内收敛，它使得作家的心灵趋于狭窄、敏感、细腻，缺乏理想的热情和浓郁壮大的情思，作品的内容和题材常限于日常生活中的唱和应酬，及花边酒下的男欢女爱。但也有一些作家想改革文风，提倡写作有益教化的古文，力图重建儒家的道统和文统。他们要么以心性的道德修养为文学的根本，要么以儒道为主

包容道家艺术精神，使传统的儒家文学思想具有新的时代特点。在宋初，构成中国思想文化支柱的儒、道、释三家进一步合流蜕变。受其影响，一些作家的人生态度和生活情趣趋于清静无为、自然适意，在文学上形成了追求平淡清远的思想倾向。因此审美情趣也就从唐人那种热情奔放，色彩明丽，雄浑豪放，变为平淡清冷，朴实自然，幽远高雅。作家留意的不是外在的事功，而是内心的宁静和精神的解脱。因此整个文学思想的发展，带有由外向内收的特点。

第二章　变革时期的文学思想

宋代文学思想经过宋初七十余年的缓慢发展，到宋仁宗亲政的明道年间，出现了新的变化，其标志是诗文革新运动的展开。它打破了宋初文学创作内向封闭的沉寂状态，开启了一个新的富有生机的文学变革时代，尽管这个时代前后不过四十八年时间。

在这段时间里，经世致用思潮成为文学创作和文学理论的主旋律。它促使作家面向社会现实的重大问题，自觉地用文学创作为当时的政治改革服务，根据现实的需要变革文风，儒家的道统学说受到普遍的推崇，文学观念带有复古宗经的色彩。它的积极意义在于使宋代文学切近社会现实而获得新的动力，一批作家努力摆脱了晚唐五代文风的影响，在诗文创作方面开创了新的写法和新的格局，为宋代文学和文学思想的成熟奠定了基础。但是这一思潮也使部分作家过多地从社会功利和伦理道德角度看待文学，特别是随着新儒学——理学的兴起，重道德轻艺术，重理智轻情感，主实用反藻饰的思想倾向，也在一定程度上束缚了作家的创作。

由于宋代文人大量通过科举进入仕途，文人与政治的关系较唐代更为直接。这个时期的代表作家往往集官僚、政治家和文学家于一身，他们的文学思想不仅受个人在政治斗争中的升沉荣辱的影响，还直接反映着社会政治的变化。经世致用思潮的兴起，就与当时的政治改革紧密相关，或者说，它是为政治改革服务的。因

此这个时期的作家大都充满政治热情和社会责任感，有"先天下之忧而忧，后天下之乐而乐"的情怀，有"天变不足畏，祖宗不足法，人言不足恤"的气概，一变五代至宋初那种向内收敛，宁静澄淡的心态。士大夫以气节相高，以天下为己任，不满于风花雪月、雕章丽句，追求豪迈和奇峭。文风变了，诗风变了。但这种审美追求的变化已不复是唐代开元盛世那种带有理想色彩和朦胧情思的青春激动，而是一种处于困境而又力图奋发的理智要求，它往往与对社会现实的清醒认识和不满连在一起，虽然豪迈，却不痛快淋漓，而是隐含着穷愁困顿，进而衍变为奇奥峭拔、奸穷怪变。而且，随着庆历新政的失败和熙宁变法的难以进行，作家的政治热情开始减退，一时的激励豪迈之后，归于平淡自然。文学经过一次变革，包融了新的因素之后，又回到它先前的发展轨道，但思想已趋于成熟。

变革时期的文学思想，常常具有兼容并蓄和承上启下的转折性质。在这个时期，不同风格和格调的作品可以并存，作家亦可多方面的汲取艺术营养。一方面，为政治服务的古文运动促成了重道德讲实用的文学观念的流行；另一方面，随着城市经济的发展和市民阶层的兴起，作家创作中也带有消遣娱乐的平民化色彩。高雅和浅俗并陈，诗庄与词媚相映。文人词的创作由于采用民间通俗音乐而带来了新变和活力，以写情的真切大胆和不避俚俗见长。同时，文人写意画的兴起，打破了诗与画之间的界限，以诗入画或以画入诗均成为可能。带有老庄玄学精神的写意山水画更符合士大夫阶层的口味，将作家的审美视野导向高雅脱俗的境地。总之，兼蓄包容和全面发展，成为这个时期文学思想发展的一个突出特点，孕育出了诗、词、文及书、画兼擅的文艺全才。

第一节　经世致用思潮

一

经世致用思潮是促成宋代诗文革新运动产生和发展的重要因素，它首先通过这一时期的古文创作和古文理论表现出来。

古文是一种比骈文更适宜叙事言理的散文文体，唐代的古文运动曾使这一文体在文学发展过程中放出异彩。但韩、柳之后，随着作家济世热情的消减和文学思想的变化，古文写作日趋冷落。在宋初，虽然也有一些作家进行古文写作，主张恢复儒家的道统和文统，但文坛上流行的仍然是浮华不实的骈偶文风，讲究雕章丽句的西昆体风靡士林，以致大多数人目古文写作为怪异。如穆修《答乔适书》所言："今世士子习尚浅近，非章句声偶之辞不置耳目，浮轨滥辙，相迹而奔，靡有异途焉。其间独敢以古文语者，则与语怪者同也。众又排诟之，罪毁之，不目以为迂，则指以为惑。"(《河南穆公集》卷二)这种情况一直沿袭到仁宗天圣年间。当时，尽管尹洙、苏舜钦继柳开、穆修等人之后继续写作古文，范仲淹于天圣三年(1025)所写的《奏上时务书》也明确提出："国之文章应于风化，风化厚薄见于文章。"(《范文正公集》卷七)要求变革文风，但都如空谷足音，无人响应。直到欧阳修出来，情况方才有所改变。

欧阳修生于真宗景德四年(1007)，年轻时刻苦读书，研习骈文，经过七年三试，于仁宗天圣八年(1030)考取进士第一名，被任命为西京留守推官。次年春，他到洛阳任职，在西昆派诗人钱惟演门下，结识了谢绛、梅尧臣等诗人，彼此唱和，开始了最初的文学活动。他们这时的诗歌创作，从内容到表现手法均未摆脱西昆体的影响。但与此同时，欧阳修还与尹洙和苏舜钦等人一起议论时事，

学做古文。由于有早年研习骈文而培养出来的对文字音韵的敏感,欧阳修的古文写作从一开始就避免了一般古文家文字过于古朴、行文缺乏生气的毛病。如明道二年(1033),欧阳修在西京写的《游大字院记》、《非非堂记》等文,除了记事翔实,条理畅达外,兼有韵调流转,意尽辞畅之美,足为古文楷模。特别是他在这一年写的《上范司谏书》,用古文议论时政而又能保持个人风格和文章气韵。"其言简而明,信而通,引物连类,折之于至理,以服人心。超然独骛,众莫能及,故天下翕然师尊之。"(《宋史》卷三百一十九)

也是明道二年,范仲淹在睦州写出了具有较强艺术性的古文名篇《桐庐郡严先生祠堂记》,文章赞扬东汉人严子陵的高风亮节"使贪夫廉、懦夫立,是有大功于名教也"。目的是以儒道名节激励士风。作者在文章结尾写道:

> 仲淹来守是郡,始构堂而奠焉。乃复其为后者四家,以奉祠事。又从而歌曰:云山苍苍,江水泱泱,先生之风,山高水长。(《范文正公集》卷七)

既交待了事情的经过,又写出了对所记叙人物的敬仰之情。文章结构严谨,文气流畅,较之他本人在此之前所写的古文,于艺术表现力上有很大突破,可以与欧阳修同期写的古文相比美。

可以这么说,明道二年,欧阳修和范仲淹所写的古文既表达了经世致用的要求,又有丰约中度的气韵和情感,正式揭开了宋代古文运动的序幕。在当时,古文的写作不仅是个理论问题,更重要的是个实践问题。在此之前,虽然已有不少人从事古文的写作,但能在艺术上立住脚的作品很少,因而也就无法吸引广大士人,使之成为一个改变文风的运动。当然,古文运动能够展开,除了代表作家和优秀作品的倡导作用外,还与当时的社会需要和政治环境有密切关系。

宋代统治者采取优待士人的政策,有利于封建文化的发展,但随着大批中小地主出身的知识分子年复一年地进入仕途,形成了日益庞大的官僚队伍,国家的财政开支人不敷出。仁宗即位后,西北部的契丹和党项的掠扰加剧,平时养兵的费用和战时的非常支出都急剧增加。《宋史·食货志》说:"承平既久,户口岁增,兵籍益广,吏员益众。佛老外国耗蠹中土,县官之费数倍于昔,百姓亦稍纵侈,而上下始困于财矣。"在这种内困外扰的社会环境中,部分封建士大夫已清醒认识到:改革官僚政治,兴利除弊,已为刻不容缓之事。同时,对以往那种点缀升平、雕琢浮华的西昆文风亦深感不满,要求变革文风。最高统治者也意识到这一点,明道二年,仁宗亲政,力图革新政治,曾下诏申戒浮文,以为"近岁进士所试诗赋多浮华,而学古者或不可以自进,宜令有司兼以策论取之"(《续资治通鉴长编》卷一百三十)。这对于古文在读书人中的推广,无疑具有重大意义。因为策论重在叙事议论,一般要用古文来写,而且要写好策论,除通经明道之外,还需对社会政治有所了解。总之,经世致用,补偏求弊,从明道二年起,已成了封建统治集团上下一致的理性要求,它支配着此后较长一段时间里的文学发展。

作为宋代古文运动的杰出代表,欧阳修这一时期的古文理论使经世致用思想更加明确化了。明道二年,欧阳修在《与张秀才第二书》中说:

寻足下之意,岂非闵世病俗,究古明道,欲拔今以复古,而剪剥齐整凡今之纷淆驳冗者欤。然后益知足下之好学,甚有志者也。然而述三皇太古之道,舍近取远,务高言而鲜事实,此少过也。君子之于学也,务为道,为道必求知古,知古明道,而后履之以身,施之于事,而又见于文章而发之,以信后世。其道,周公孔子孟轲之徒常履而行之者是也;其文章,则六经

> 所载，至今而取信者是也。其道易知而可法，其言易明而可行。……孔子之后，惟孟轲最知道，然其言，不过于教人树桑麻畜鸡豚，以为养生送死为王道之本。夫二典之文，岂不为文，孟轲之言道，岂不为道，而其事乃世人之甚易知而近者，盖切于事实而已。（《欧阳文忠全集》卷六十六）

与宋初古文家一样，欧阳修也主张知古明道，并认为"大抵道胜者，文不难而自至也"（《答吴充秀才书》，《欧阳文忠全集》卷四十七）。但他反对"务高言而鲜事实"的倾向，不空谈心性道德，不一味追求简古，而是强调"履之以身，施之于事，而又见于文章而发之"。也就是说古文写作必须"切于事实"。只有这样，古文写作才能够由于贴近社会和人生而获得发展动力，做到"其道易知而可法，其言易明而可行"。到后来，这便成为宋代散文区别于唐代散文的一个重要特征。

欧阳修的古文写作和理论，是为当时的政治改革服务的。他认为作家不能回避社会矛盾，粉饰太平，而必须揭发弊端，以利改革。景祐年间，他在《与黄校书论文章书》中指出："见其弊而识其所以革之者，才识兼通，然后其文博辩而深切，中于时病而不为空言。盖见其弊，必见其所以弊之因。若贾生论秦之失而推古养太子之礼，此可谓知其本矣。然近世应科目文辞，求若此者盖寡。"（《欧阳文忠全集》卷六十七）基于这种认识，欧阳修对主张变革，敢于揭露时弊的范仲淹采取完全支持的态度。如景祐三年（1036），范仲淹上"百官图"，揭露宰相吕夷简不能选贤任能，被贬饶州。而负有进谏之责的高若讷却噤若寒蝉，欧阳修对此甚为不满，仗义直言，写了《与高司谏书》，结果被贬夷陵。这不仅没有动摇欧阳修的思想主张，反而加深了他对社会弊病的认识。在庆历年间，他积极参与了范仲淹的"庆历新政"。写出《原弊》、《本论》、《朋党论》等一

批"中于时病而不为空言"的文章。庆历二年(1042),当仁宗诏令御试"应天以实不以文"时,欧阳修十分高兴,立即写了一篇《进拟御试应天以实不以文赋》,认为"外议皆称自来科场,只是考试进士文辞,但取空言,无益时事"。如今以实不以文,"乃自有殿试以来,数百年间最美之事"(《欧阳文忠全集》卷七十四)。而且这事本身使欧阳修产生了用改革科举来实现自己文学主张的想法。庆历四年(1044),他在《论更改贡举事件札子》中说:"今贡举之失者,患在有司取人,先诗赋后策论。使学者不根经术,不本道理,但能诵诗赋,节抄六帖、初学之类者,便可剽盗偶俪,以应试格。"(《欧阳文忠全集》卷一百四)于是作为"庆历新政"的内容之一,这一年的科举罢帖经和墨义,改试策论和诗赋,而且策论在先。欧阳修在《详定贡举条状》中说:"今先策论,则文辞者留心于治乱矣;简其程式,则闳博者得以驰骋矣;问以大义,则执经者不专于记诵矣。"(《欧阳文忠全集》卷一百四)

欧阳修的上述言行,对士风和文风均有深刻影响。它改变了宋初文人那种回避社会矛盾的创作倾向,使经世致用成为士人们普遍关心的问题,五代以来的柔弱文风和芜鄙之气被强烈的济世热情和理性批判精神所代替。正如苏轼在《六一居士集叙》中所言:"宋兴七十余年,民不知兵,富而教之,至天圣、景祐极矣,而斯文终有愧于古。士亦因陋守旧,论卑而气弱。自欧阳子出,天下争自濯磨,以通经学古为高,以救时行道为贤,以犯颜纳说为忠,长育成就,至嘉祐末,号称多士,欧阳子之功为多。"(《苏轼文集》卷十)

二

经世致用思潮加强了作家的社会责任感和历史感,使得作家

的思维方式和文学观念发生了重大变化。但随着理学的产生,古文写作中亦出现了重道轻文的弊端。

这个时期作家思维的变化,在于理念意识的加强。古文写作不纯是为了记叙一件事,更不是为了抒情,而是为了说明有关政治教化的道理。因此"通经明古"成为散文写作的首要条件,通经是为了从儒家传统经典中寻求义理,不专在于章句注疏。如尹洙"尤长于《春秋》,善议论"(见《故崇信军节度副使检校尚书工部员外郎尹公墓表》,《安阳集》卷四十七);范仲淹"泛通六经,长于《易》,学者多从质问,为执经讲解,亡所倦"(《宋史》卷三百十四)。但通经须与明古相配合,明古的目的在于究明古今治乱之原,为古文的写作提供事例,不致于使义理流为空泛。义理畅达和引证丰富是宋代散文的一大特色,如欧阳修的《朋党论》,主要道理前半部分就已说清楚了,后半部分则是从正反两个方面的历史经验中引出许多事例来加以说明。丰富的引证使义理的阐述化为文气灌注的铺叙,成为形成文章结构和风格的重要手段。不仅有助于布局的完整,义理的畅达,而且能造成汪洋恣肆的文势,增加文章的感染力。王安石在《祭欧阳文忠公文》中说:"如公器质之深厚,智识之高远,而辅学术之精微,故充于文章,见于议论,豪健俊伟,怪巧瑰琦。其积于中者,浩如江河之停蓄,其发于外者,灿如日星之光辉,其清音幽韵,凄如飘风急雨之骤至,其雄辞闳辩,快如轻车骏马之奔驰。"(《临川集》卷八十六)

义理与文气的结合,使古文写作便于议论铺叙,有经世致用之效;同时也不失文章气韵,有一定的艺术感染力。但也模糊了文学与非文学的界限,经学、史学和文学被同归于道之用,文学观念带有宗经复古的色彩。古文写作常常以弘扬儒家的仁义教化为目的,这在一定时期固然有助于克服片面追求文辞技巧而忽视思想

内容的倾向，但进一步发展，则可导致对文学自身特性的否定。这一点在宋初的柳开、穆修等人的主张中就已很明显，而到了这个时期，又因理学的产生进一步发展了。如孙复在《答张洞书》中说：

> 夫文者道之用也，道者教之本也。……或则扬贤人之声烈，或则写下民之愤叹，或则陈天人之去就，或则述国家之安危，必皆临事摭实，有感而作。为论为议为书疏歌诗赞颂箴解铭说之类，虽其目甚多，同归于道，皆谓之文也。若肆意构虚，无状而作，非文也，乃无用之瞽言尔，徒污简册，何所贵哉！（《孙明复小集》）

孙复与胡瑗、石介是同学，同为宋代理学的发轫者。欧阳修《胡（瑗）先生墓表》云："自景祐、明道以来，学者有师，惟先生暨泰山孙明复、石守道二人。"（《欧阳文忠全集》卷二十五）与古文运动一样，北宋中叶兴起的理学，也是经世致用思潮的产物。在一开始，古文家和理学家的许多观点看法是一致的，都主张恢复儒家的道统学说，强调文学的道德教化作用，反对片面追求语言形式之美。如景祐三年（1036），孙复在给范仲淹的《寄范天章书》中要求镂经板置于太学，认为："且文选者，多晋宋齐梁间文人靡薄之作，虽李善注之，何足贵也，国家尚命镂板置诸太学，况我圣人之经乎。"（《孙明复小集》）他的要求得到了范仲淹的认可。同年，范仲淹还荐胡瑗于崇政殿。在当时的政治斗争中，理学先驱者们是站在范仲淹、欧阳修等革新派一边的，石介的《庆历圣德颂》颂的就是范、欧等人。他们在彼此的交往中建立了很深的情谊，以至后人在谈到这一时期的诗文革新时，常将他们视为同道，其实他们之间的文学思想是有区别的。欧阳修等人虽讲明道，并不否定文的独立性，以为"偶俪之文，苟合于理，也未可非"（《论尹师鲁墓志铭》，《欧阳文忠全集》卷七十二）。可孙复、石介等人则有重道轻文的倾向。石介在

《代郓州通判李屯田荐士建中表》一文中主张："读书不取其语辞，直以根本乎圣人之道；为文不尚其浮华，直以宗树乎圣人之教。"（《徂徕石先生文集》卷二十）

当时，古文运动的代表作家与理学先驱者在文学观念上的分歧，还直接体现在对西昆文风的批评上。欧阳修等人是不满西昆文风的，庆历三年（1043），王安石在《张刑部诗序》中就说："杨、刘以其文词染当世，学者迷其端原，靡靡然穷日力以摹之，粉墨青朱，颠错丛庞、无文章黼黻之序。其属情藉事，不可考据也。"（《临川集》卷八十四）批评的着眼点在于西昆文风无"属情藉事"之实，并未否定文辞的作用。欧阳修在《代人上王枢密求先集序书》中说："言以载事而文以饰言，事信言文，乃能表见于后世。""事信矣，须文；文至矣，又系其所恃之大小，以见其行远不远也。"（《欧阳文忠全集》卷六十七）而石介则从宗经的角度对西昆体作了全面地否定。《怪说中》云：

> 今杨亿穷妍极态，缀风月，弄花草，淫巧侈丽，浮华纂组；刓锼圣人之经，破碎圣人之言，离析圣人之意，蠹伤圣人之道。使天下不为《书》之《典谟》、《禹贡》、《洪范》，《诗》之雅、颂，《春秋》之经，《易》之繇爻十翼；而为杨亿之穷妍极态，缀风月，弄花草，淫巧侈丽，浮华纂组，其为怪大矣！（《徂徕石先生文集》卷五）

石介此文作于景祐二年（1035），当时欧阳修读了就很不以为然，在《与石推官书》中指出石介"自许太高，诋时太过。"（《欧阳文忠全集》卷六十六）由于当时正值文风改革初期，石介的"太过"之论和大声呼喊确有一定的促进作用，因而欧阳修对此也没有太多的异议。但随着时间的推移，石介等人的主张就日益暴露出它的消极作用来了，在古文运动中出现了一种食古不化、怪僻难晓的"太

学体"。

"太学体"的形成,与石介、孙复等理学先驱者有直接关系,正是在他们的思想影响下,才在当时的太学生和应举士子中出现这种不利于古文发展的创作倾向和文风。庆历年间,出于为政治改革培养人才的需要,范仲淹、欧阳修等人极思振兴教育。太学大兴,生徒由过去的二、三十人增至数千名,而任国子监直讲的却是孙复、石介等人。他们一贯主张重道轻文,孙复《谕学》诗云:"既学便当穷远大,勿事声病谣哇辞"(《孙明复小集》)将古文写作限制在宗经复古的范围之内。在他们的指导下,太学生中出现了以言理为高,鄙薄辞章的写作倾向,争出怪论,行文僻涩,令人不可卒读。庆历六年(1046),权知贡举张方平在《贡院请诫励天下举人文章》中说:

> 尔来文格日失其旧,各出新意,相胜为奇。至太学盛建,而讲官石介益加崇长,寖以成风。以怪诞诋讪为高,以流荡猥琐为赡,逾越绳墨,惑误后学。(《乐全集》卷二十)

后来,苏轼在《谢欧阳内翰书》一文中亦指出:

> 士大夫不深明天子之心,用意过当,求深者或至于迂,务奇者怪僻而不可读。馀风未殄,新弊复作。大者镂之金石,以传久远;小者转相摹写,号称古文,纷纷肆行,莫之或禁。(《苏轼文集》卷四十九)

宋代古文运动中出现的这种"馀风未殄,新弊复作"的现象,反映了理学兴起后,儒家"道统"理论对文学思想和文学创作的消极影响。自宋初以来,儒、道、释三教合流已不可逆转,因而"道统"问题就显得特别重要。所谓"道统"就是要确立儒家思想的正统地位,强调道德教化,在政治上这有利于加强封建主义的专制统治,但却不利于文学的发展。因为"道统"含有排斥异端的意思,倡明道统与反

对佛老是连在一起的，而石介等人又把反佛老与反对文学上的“肆意构虚”和“浮华纂组”扯在一起。石介说：“夫尧舜禹汤文王武王周孔之道，万世常行不可易之道也，佛老以妖妄怪诞之教坏乱之，杨亿以淫巧浮伪之言破碎之。”（《怪说下》，《徂徕石先生文集》卷五）为了恢复“道统”的权威，石介等人要求作者宗经复古。这样势必束缚作者思想的自由、想象的自由，以及对语言艺术的追求，使古文创作因宗经而失去艺术价值，因复古而字怪句僻。

通经明古与宗经复古，同为当时经世致用思潮的产物，但却反映出了欧阳修等古文家与孙复、石介等理学先驱在文学思想上的差异。通经的主张固然有崇尚儒家“道统”的意思在，如欧阳修的《本论》就发挥了韩愈“斥佛老”的思想，以为“礼义者，胜佛之本。”（《欧阳文忠全集》卷三十九）但他在《琴枕说》里则说：“老庄之徒，多寓物以尽人情，信有以也哉。”（《欧阳文忠全集》卷一百三十）《老氏说》又云：“前后之相随，长短之相形，推而广之，万物之理皆然也。”（《欧阳文忠全集》卷一百二十九）由此可见，古文家的通经并不排斥吸收非经者的思想，也不主张完全按照经典的格式去写作，这与宗经者是完全不同的。就在“太学体”开始流行的庆历六年，欧阳修在滁州用赋体手法写出了风神潇洒的《醉翁亭记》，范仲淹于贬所邓州作《岳阳楼记》，用对话说时景，采用的是传奇手法。这些都是宗经者在写作中所要反对的。明古能加强作家的历史感，写出有深度的作品；而复古则可能导致作家脱离现实，一味以古为尚，“务高言而鲜事实”。这又是欧阳修等人所不能同意的。因此，尽管欧阳修与石介为同年进士，关系密切，彼此在政治上人品上相互推崇，但他们所代表的是两种不同的文学思想倾向。可以说，石介等人的主张是从宋初柳开、穆修那一条线发展来的，而欧阳修等人的思想更接近于田锡、王禹偁。

三

古文运动中"太学体"的出现表明,作为为特定政治目的服务的经世致用思潮对文学的发展也有消极制约的作用。特别是当这种思潮与儒家道统学说相结合,就有可能成为束缚作家思想的理性框架,遏制作家的个性和才情,使文学成为政治伦理的附庸而失去新鲜可感的生命力。

作为文坛领袖的欧阳修较早地注意到了这个问题。景祐二年(1035),当石介以排佛老斥杨亿而名声大噪时,欧阳修就指出:"夫释老,惑者之所为;雕刻文章,薄者之所为,足下安知世无明诚实厚君子之不为乎?"(《与石推官第二书》,《欧阳文忠全集》卷六十六)换句话说,明诚实厚的君子也有可能学佛老和注重文章的语言形式之美,不能以此来评判是非。石介听不进欧阳修的意见,但也不得不承认:"仆文字实不足动人,然仆之心能专正道,不敢跬步叛去圣人,其文则无悖理害教者,斯亦鄙夫硁硁然有一节之长也。"(《答欧阳永叔书》,《徂徕石先生文集》卷十五)在当时,真正被欧阳修引为文章同道的,除了一开始一起写作古文的尹洙、苏舜钦而外,是王安石、曾巩和"三苏"。庆历七年(1047),曾巩在《与王介甫第一书》中说:

> 欧阳公悉见足下之文,爱叹诵写,不胜其勤,间以王回、王向文示之。亦以书来,言此人文字可惊,世所无有。盖古之学者有或气力不足动人,使如此文字不光耀于世,吾徒可耻也。
>
> 欧阳公更欲足下少开廓其文,勿用造语及模拟前人。请相度示及。欧云:孟韩文虽高,不必似之也,取其自然耳。(《曾巩集》卷十六)

王安石在庆历七年之前写的古文有《送孙正之序》、《张刑部诗序》、《上徐兵部书》、《伤仲永》等。这些文章除了记事简洁，说理透彻之外，在艺术气质上“瘦硬神通”（《艺概》卷一），能以“气力”动人，有鲜明的个性特征。欧阳修所赞赏的正在于此。因此他告诫道：“勿用造语及模拟前人”，主张“取其自然”，即按照自己的个性和才情来进行创作。这些话虽是对王安石说的，亦可看作是对当时士子间流行的食古不化的“太学体”的针砭。

曾巩、王安石和苏氏父子先后受知于欧阳修，成为宋代古文运动中的新一代作家。由于有他们的加入，欧阳修倡导的诗文革新方能获得全面的胜利。曾巩的古文以“古雅”、“平正”见长，强调“蓄道德而能文章”（《寄欧阳舍人书》，《曾巩集》卷十六）。因而行文沉着，节奏舒缓，用词朴实，思致明晰，彬彬然有儒者之风，反映着一种道德人格的自觉追求。王安石则从政治的角度出发，更多地强调文学经世致用的实用价值。他在《与祖择之书》中说：“治教政令，圣人之所谓文也。书之策，引而被之天下之民一也。圣人之于道也，盖心得之，作而为治教政令也。”（《临川集》卷七十七）《上人书》又说：“且所谓文者，务为有补于世而已，所谓辞者，犹器之有刻镂绘画也。诚使巧且华，不必适用；诚使适用，亦不必巧且华。”（《临川集》卷七十七）在这种思想的指导下，王安石的古文多议政说理之作，立意高远，思想深刻，不用比喻和形容也能将道理说透。但因不注重物象辞采，亦使人读来稍感到枯燥。如果说曾巩的文章因注重道德修养而显平实，那么王安石的文章则因明彻事理，讲究实用而显劲健。但他们的创作和主张与文学自身的发展还隔着一层。在当时，既体现了经世致用的思想，又能充分显示作家个人的才性情气，从而使古文创作具有较高的文学性和审美价值的作家，当推三苏父子。他们的古文创作和理论，代表着文学发展的正

确方向。

苏轼在《凫绎先生诗集叙》中说："昔吾先君适京师，与卿士大夫游，归以语轼曰：'自今以往，文章其日工，而道将散矣。士慕远而忽近，贵华而贱实，吾已见其兆矣。'以鲁人凫绎先生之诗文十余篇示轼曰：'小子识之，后数十年，天下无复为斯文者也。'先生之诗文皆有为而作，精悍确苦，言必中当世之过，凿凿乎如五谷必可以疗饥，断断乎如药石必可以伐病。其游谈以为高，枝叶以为观美者，先生无一言焉。"（《苏轼文集》卷十）苏洵适京师与颜醇之（即凫绎先生）等士大夫交往是在庆历五年(1045)，正是"太学体"兴盛之初，因而有"道将散"之叹。他对苏轼的教诲重点在"有为而作"上，当时苏轼年仅十岁。苏轼文集中的议论文章大部分作于青少年时期，如《易论》、《书论》、《孟轲论》、《秦始皇帝论》、《正统三论》等，这些文章大多观前世盛衰之际与其风俗之变，折衷于贾谊陆贽之论议，务取有益于世用，不为空言，体现了"有为而作"的精神。其中《正统三论》，苏轼自注为至和二年(1055)作，而苏洵一生的重要著述，《几策》、《权书》、《衡论》、《六经论》、《洪范论》、《史论》等，均完成于至和二年之前。考察他们的这些作品，都具有通经明古的特点。但这种通经明古已成为培养作家才识气质的手段，融入作家的创作思维之中，化为才情血气的自然流露。所谓"大究六经百家之说，以考质古今治乱成败、圣贤穷达出处之际，得其精粹，涵畜充溢，抑而不发者久之。慨然曰：可矣！由是下笔顷刻数千言，其纵横上下，出入驰骤，必造于深微而后止。"（欧阳修《苏明允墓志铭》，《欧阳文忠全集》卷三十四）正因为如此，苏轼父子作文重情感气势，强调自然。苏洵在《仲兄字文甫说》中曾以风水相激而自然成文来说明这一点，他说："此二物者，岂有求乎文哉？无意乎相求，不期而相遇，而文生焉。……二物者，非能为文，而不能不为文也。

物之相使，而文出于其间也，故曰此天下之至文也。"(《嘉祐集》卷十五)苏轼《南行前集序》亦云："夫昔之为文者，非为之为工，乃不能不为之为工也。山川之有云雾，草木之有花实，充满勃郁而见于外。夫虽欲无有，其可得耶！自少闻家君之论文，以为古之圣人有所不能自已而作者。故轼与弟辙为文至多，而未尝敢有作文之意。"(《苏轼文集》卷十)这些看法表明，苏氏父子在主张"有为而作"的同时，特别强调作家才性和情感的自然流露，与欧阳修为文"取其自然"的主张相吻合，有利于克服古文运动中"太学体"的弊端。嘉祐元年(1056)，苏洵携苏轼、苏辙到京师，立即得到欧阳修的赏识，三苏文名自此大振。嘉祐二年(1057)，欧阳修权知贡举，凡"太学体"者一概罢黜，专取为文自然流畅的苏轼、苏辙、曾巩及张载等人，文风自此一变。苏氏父子，特别是苏轼，成为新的文风和文学思想的代表人物。

苏氏父子的文学思想，与范仲淹、欧阳修等人有着明显地承接关系，如强调经世致用，重视通经明古，反对浮华文风等。但在文与道的关系问题上，他们受儒家正统观念的影响较范、欧要小得多。如欧阳修主张文以载道，反复强调"道纯则充于中者实，中充实则发为文者辉光"(《答祖择之书》，《欧阳文忠全集》卷六十八)。但苏氏父子则很少以道论文，在评论具体作家作品时几乎完全不受儒家文以载道说的影响。如苏洵《上欧阳内翰第一书》：

执事之文章，天下之人莫不知之。然窃以为洵之知之特深，愈于天下之人。何者？孟子之文，语约而意尽，不为巉刻斩截之言，而其锋不可犯。韩子之文，如长江大河，浑浩流转，鱼鼋蛟龙，万怪惶惑，而抑遏蔽掩，不使自露；而人望见其渊然之光，苍然之色，亦自畏避，不敢迫视。执事之文，纡余委备，往复百折，而条达疏畅，无所间断；气尽语极，急言竭论，而容

与闲易，无艰难劳苦之态。此三者，皆断然自为一家之文也。（《嘉祐集》卷十二）

苏洵所自恃的“知之特深”者，在于他对不同作家的审美感受，而且全是就文论文，着重于比较各家的风格特点和表现方式，以此作为衡量文章价值的标准。这种倾向于审美把握的文学批评反映出了一种重文不重道，摆脱“道统”教条束缚的文学思想倾向。反映在古文创作中就是重才情，重气格，重挥洒自如。曾巩在《苏明允哀辞》中说苏洵的文章是“雄壮俊伟，若决江河而下”（《曾巩集》卷四十一）。张方平的《文安先生墓表》亦谓苏洵文“如大云之出于山，忽布无方，倏散无余；如大川之滔滔，东至于海源”（《乐全集》卷三十九）。这不仅是苏洵创作的特色，亦能见之于苏轼和苏辙。苏辙在《上枢密韩太尉书》中说：“辙生好为文，思之至深，以为文者，气之所形；然文不可以学而能，气可以养而致。”又说：“其气充乎其中，而溢乎其貌，动乎其言，而见乎其文，而不自知也。”（《栾城集》卷二十二）三苏的文章都很讲究摹写物象酝酿气氛，以造成纵横磅礴的行文气势，而且用词丰富，骈散结合，决无半点滞涩短穷之病，与“太学体”那种句涩气短，怪僻难晓的文风形成鲜明的对照。三苏，无论创作还是批评，反映出来的文学思想，都与石介等理学先驱者有显著的不同或对立。苏轼在《议学校贡举状》中说：“近世士大夫，文章华靡者莫如杨亿，使杨亿尚在，则忠清鲠亮之士也，岂得以华靡少之；通经学古者莫如孙复、石介，使孙复、石介尚在，则迂阔矫诞之士也，又可施之于政事之间乎？”（《经进东坡文集事略》卷二十九）

总之，从范仲淹、欧阳修等人开始，到苏氏父子出现在文坛，宋代古文运动在经世致用思潮的引导下经历了三次大的变化。一是将古文写作与社会政治结合起来，经世致用思想成为扫荡浮靡文

风的有力武器；二是随着理学的兴起，在扫荡了浮靡文风后出现了单纯强调宗经复古而造成的“太学体”弊端；三是在经世致用的前提下，充分重视文学自身的特性，强调才性情气和自然为文，从而突破了儒家“道统”的束缚。这使宋代古文创作在克服了浮靡文风的同时，又避免了宗经复古的弊端，形成一种平易自然、流畅条达的成熟风格。

第二节　追求雄豪奇峭而归于平淡隽永

一

经世致用思潮不仅改变了作家的创作态度和思维方式，亦影响到这个时期作家的心理状态和审美追求。随着古文运动的展开，诗歌领域也出现了不同前一时期的变革。诗人们在济世热情的鼓舞下，改变了清净无为、自然适意的生活态度，开始留意社会现实问题，力图振作精神，焕发热情，在诗歌创作中出现了一种追求雄豪的思想倾向。

较早在诗歌创作中表现出雄豪之风的诗人是石延年。欧阳修在康定二年(1041)所作的《石曼卿墓表》中说他，“少亦以气自豪，读书不治章句。独慕古人奇节伟行，非常之功，视世俗屑屑，无足动其意。自顾不合于时，乃一混以酒。然好剧饮，大醉，颓然自放。”(《欧阳文忠全集》卷二十四)他的诗，与其为人相似，有一种以英雄自许的奋发气概。如《古松》：

> 直气森森耻屈盘，铁衣生涩紫鳞乾。影摇千尺龙蛇动，声撼半天风雨寒。苍藓静缘离石上，丝萝高附入云端。报言帝室抡材者，便作明堂一柱看。(《宋诗纪事》卷十)

这是一首托物言志的作品，语劲气足。襟怀磊落，一变宋初诗人的

歌舞升平或平淡清冷为豪放雄健,在当时确有独立世表、警时鼓众的意义。苏舜钦在《石曼卿诗集序》中说:"国家祥符中,民风豫而泰,操笔之士,率以藻丽为胜。惟秘阁石曼卿与穆参军伯长,自任以古道作之。文必经实,不放于世。而曼卿之诗,又时震奇发秀,盖取古之所未至,托讽物象之表,警时鼓众,未尝徒役。虽能文者累数十百言,不能率其意。独以劲语蟠泊,会而终于篇;而后气横意举,洒落章句之外。学者不可寻其屏阈而依倚之,其诗之豪者欤!"(《苏舜钦集》卷十三)

石延年的诗之豪,体现了一种新的精神风貌和审美追求。即不再满足于个人内心世界的宁静平和,追求不同凡响和磊落豪放。这正符合当时力求革新政治、有为于世的知识分子的心理愿望,因而得到了大家的一致推崇。欧阳修《哭曼卿》诗:"嗟我识君晚,君时犹壮夫。信哉天下奇,落落不可拘。"(《欧阳文忠全集》卷一)范仲淹《祭石学士文》说:"曼卿之诗,气雄而奇。大爱杜甫,独能嗣之。曼卿之心,浩然天机。天地一醉,万物同归。"(《范文正公集》卷十)石介《三豪诗送杜默师雄》序云:"近世作者,石曼卿之诗,欧阳永叔之文辞,杜师雄之歌篇,豪于一代矣。"(《徂徕石先生文集》卷二)当时,不少诗人的作品都程度不同地体现了追求雄豪的思想倾向,最突出的是苏舜钦。其《对酒》诗云:"长歌忽发泪迸落,一饮一斗心浩然。"《吾闻》:"予生虽儒家,气欲吞逆羯。斯时不见用,感叹肠胃热。"《赠释秘演》:"作诗千篇颇振绝,放意吐出吁可惊。不肯低心事镌凿,直欲淡泊趋杳冥。"(《苏舜钦集》卷一)再如《奉酬公素学士见招之作》:

> 秋风八月天地肃,千里明回草木焦。夕霜惨烈气节劲,激起壮思冲斗杓。岂如儿女但悲感,唧唧吟叹随螳蜩。拟攀飞云抱明月,欲踏海门观怒涛。(《苏舜钦集》卷三)

面对万木萧瑟的秋景和离别，不作儿女情长的悲切，而是壮思凌云，欲攀明月，踏海观涛，展示出一种浩广的胸怀和昂扬进取精神。继石延年之后，将豪雄之风又推进了一步，受到当时文坛领袖欧阳修的高度赞扬。他在《答苏子美离京见寄》中说："众奇子美貌，堂堂千人英。我独疑其胸，浩浩包沧溟。沧溟产龙蜃，百怪不可名。是以子美辞，吐出人辄惊。其于诗最豪，奔放何纵横。"（《欧阳文忠全集》卷五十三）

由于追求雄豪，从景祐年间开始，欧阳修、梅尧臣等人的诗歌创作跳出了西昆体的藩篱，变重情韵为重气格，开始了宋诗有别于唐诗而自具面目的时代。当然，文学的变革总是有通有变的。这个时期的诗人也强调向唐人学习。如范仲淹和石介都认为石延年诗学的是杜甫。欧阳修在《堂中画像探题得杜子美》中亦云："杜君诗之豪，来者孰比伦。"（《欧阳文忠全集》卷五十四）不过，欧阳修本人更倾向于学李白，他在《李白杜甫诗优劣说》中认为李白诗"横放"，能"惊动千古"，"杜甫于白，得其一节，而精强过之。至于天才自放，非甫可到"（《欧阳文忠全集》卷一百二十九）。当时也有人目欧阳修为李白的。实际上李白的天才自放是学不来的，李白诗那种带有青春色彩的盛唐之音，也是始终处于内忧外患的宋代诗人无法再现的。而杜甫诗里那种历经磨难而不消沉的沉郁顿挫，以及韩愈诗表现出来的浩荡变怪和散文化倾向，却很容易与这一时期诗人的审美追求相吻合。如《庐山高赠同年刘中允归南康》：

> 庐山高哉几千仞兮，根盘几百里，巀然屹立乎长江。长江西来走其下，是为扬澜左里兮，洪涛巨浪日夕相舂撞。云消风止水镜净，泊舟登岸而远望兮，上摩青苍以晻霭，下压后土之鸿厖。试往造乎其间兮，攀缘石磴窥空谾。千岩万壑响松桧，悬崖巨石飞流淙。水声聒聒乱人耳，六月飞雪洒石矼。仙翁

释子亦往往而逢兮，吾尝恶其学幻而言哤。但见丹霞翠壁远近映楼阁，晨钟暮鼓杳霭罗幡幢。幽花野草不知其名兮，风吹露湿香涧谷，时有白鹤飞来双。幽寻远去不可极，更欲绝世遗纷厖。羡君买田筑室老其下，插秧盈畴兮，酿酒盈缸。欲令浮岚暖翠千万状，坐卧常对乎轩窗。君怀磊砢有至宝，世俗不辨珉与玒。策名为吏二十载，青衫白首困一邦。宠荣声利不可以苟屈兮，自非青云白石有深趣，其气兀硉何由降。丈夫壮节似君少，嗟我欲说安得巨笔如长杠。(《欧阳文忠全集》卷五)

欧阳修此诗作于皇祐三年(1051)，与嘉祐四年(1059)的《明妃曲和王介甫作》、《再和明妃曲》等作，同为其平生自以为得意的作品。《石林诗话》载欧阳修语云："吾诗《庐山高》，今人莫能为，唯李太白能之。《明妃曲》后篇，太白不能为，唯杜子美能之。至于前篇，则子美亦不能为，唯吾能之。"(见《苕溪渔隐丛话》前集卷二十九)其实，欧阳修的这几篇作品学的是韩愈的古体诗，一致的特点是"以文为诗"，即将散文的句法和气格写进诗里，如"巉然屹立乎长江"，"嗟我欲说安得巨笔如长杠"。这样做使得诗歌在叙事状物方面具有更大的灵活性，许多本来须用文章写的内容也可以写到诗里来。另外，从用韵来看，一般多是单行运气，一韵到底，锵金铿石，声调自别。此亦为宋诗特色。当时除欧阳修之外，其他诗人也喜欢用这种古体来议论时事，所谓"开口揽时事，议论争煌煌"(《镇阳读书》，《欧阳文忠全集》卷二)。如梅尧臣的《依韵和李君读余注孙子》、《谕乌》、《书窜》。王安石的《省兵》、《读秦汉间事》等。这些诗在当时的政治斗争中都发挥了一定的作用，而且义正词严，声调铿锵，不乏雄豪之气，但艺术上却很难说是成功的。

在当时，既能体现雄健豪放的审美追求和济世热情，又能在艺术上独树一帜的是被王安石称为"奇才"的青年诗人王令。他的诗

歌创作，兼有杜诗的雄健笔力和韩、孟一派的浩富怪变，能够化实为虚，以轻灵运苍质，因而想象奇特，超迈横溢。他在《读老杜诗集》中说："气吞风雅妙无伦，碌碌当年不见珍。自是古贤因发愤，非关诗道可穷人。镌锋物象三千首，照耀乾坤四百春。"（《王令集》卷十一）《还东野诗》又说："吾于古人少所同，惟识韩家十八翁。其辞浩大无崖岸，有似碧海吞浸秋晴空。"（《王令集》卷八）他的《原蝗》、《梦蝗》、《饿者行》等诗，都很有气势，而《吕氏假山》、《偶闻有感》等多浩大无崖之辞。许多优秀之作则二者兼而有之，如《感愤》：

> 二十男儿面似冰，出门嘘气玉蜺横。未甘身世成虚老，待见天心却太平。狂去诗浑夸俗句，醉馀歌有过人声。燕然未勒胡雏在，不信吾无万古名。（《王令集》卷十）

写豪情壮志，但没有李白的那种飘逸。虽也豪迈，但却蓄含着悲愤，渴望建功立业赢得"万古名"，可也有壮志难酬的"虚老"心绪。因而诗里的浩大无涯之辞就不纯是带浪漫情调的想象夸张，而是内心郁结不平之气的喷发，给人以峭劲狠重的感觉。在王令诗里，气势的豪放往往与笔力的雄健和想象的奇特连在一起。如：

> 清风无力屠得热，落日着翅飞上山。
>
> ——《暑旱苦热》（《王令集》卷七）
>
> 旧山风老狂云根，重湖冻脱秋波骨。
>
> ——《吕氏假山》（《王令集》卷二）
>
> 力卷雨来无岁旱，尽吹云去放天高。
>
> ——《暑热思风》（《王令集》卷十）
>
> 半夜楼台横海日，万家箫鼓过江风。
>
> ——《忆润州葛使君》（《王令集》卷十）
>
> 鲸㕒海翻飞陆尘，铁房孤剑枯紫鳞。

——《偶闻有感》(《王令集》卷二)

追求雄豪,而出之以奇峭,这是王令诗的特点。用他自己的话来说就是"浩歌不敢儿女声",于是乎"多为峭句不姿媚,天骨老硬无皮肤"(《赠慎东美伯筠》,《王令集》卷二)。从石延年、苏舜钦,到王令,这个时期诗人的雄豪往往带有狂介的意味,是一种有意不同于流俗的努力,是由对当时社会政治不满而激发出来的,因而极易衍变为峭硬怪奇。欧阳修就认为石延年"诗格奇峭",又说苏舜钦诗是"端庄杂丑怪,群星见欃枪"(《答苏子美离京见寄》)。欧阳修本人的一些作品,如《紫石屏歌》、《菱溪大石》、《鬼车》等,也都带有奇峭的色彩。宋诗不同于唐诗的主"气格"、多"筋骨",常常通过奇语峭句体现出来。

二

宋人叶梦得的《石林诗话》谈到这个时期诗风的变化时说:"欧公矫昆体,专以气格为主。"以气格为诗,便于铺叙抒写诗人的豪放纵横之情,一扫西昆体的柔弱浮靡,对于诗歌的革新有积极的意义,但也带来散文化和议论化的倾向,于一唱三叹之音有所欠缺。而且诗之气格多与诗人的才性识见密切相关,非奇才难以逞能。以致王令死后,王安石有"妙质不为平世得,微言唯有故人知"的叹息(《思王逢原三首》其二,《临川集》卷二十)。不过在当时的诗歌创作中,除了天才豪放而峭拔挺立的诗人外,还有讲究意新语工,化奸穷变怪于从容古淡中的作家。一是由追求雄豪而出以奇峭,一是化奇峭于平淡之中,两者的总体风格倾向不同,但又彼此相连,推动着当时的诗歌革新。庆历四年(1044),欧阳修在《水谷夜行寄子美圣俞》一诗中说:

其间苏与梅,二子可畏爱。篇章富纵横,声价相磨盖。子美气尤雄,万窍号一噫。有时肆颠狂,醉墨洒滂霈。譬如千里马,已发不可杀。盈前当珠玑,一一难柬汰。梅翁事清切,石齿漱寒濑。作诗三十年,视我犹后辈。文词愈清新,心意虽老大。譬如妖韶女,老自有馀态。近诗尤古硬,咀嚼苦难嘬。初如食橄榄,真味久愈在。(《欧阳文忠全集》卷二)

苏舜钦和梅尧臣同为欧阳修倡导的诗文革新运动的代表人物,他们诗歌创作中流露出来的思想倾向和审美追求,对宋诗的形成都有促进作用。欧阳修说:"子美笔力豪俊,以超迈横绝为奇;圣俞覃思精微,以深远闲淡为意,各极其长,虽善论者不能优劣也。"(《欧阳文忠全集》卷一百二十八)但若从当时诗歌发展的情况来看,苏舜钦代表的那种雄豪横绝的诗风需要热情和天才,"学者不可寻其屏阈而依倚之"。当政局发生变化,诗人们的济世热情为困顿穷苦磨去大半之后,也就很少有人能浩歌慷慨了。这时,梅诗那种"石齿漱寒濑"式的清切平淡,往往能够将雄豪和热情化于沉着而不失奇峭的平易之中。令人如食橄榄,初觉苦涩,咀嚼之后,甘味方出。从审美的角度来说,这正是宋诗有别于唐诗的地方,因此后人有把梅尧臣称为宋诗鼻祖的。

梅尧臣的诗歌创作所表现出来的思想倾向,确乎代表着宋诗的一种发展方向,在当时就深受欧阳修等人的推崇。庆历元年(1041),欧阳修在《圣俞会饮》中称梅尧臣"诗工镵刻露天骨,将论纵横轻玉钤。"(《欧阳文忠全集》卷一)《答梅圣俞寺丞见寄》说:"文会忝予盟,诗坛推子将。"(《欧阳文忠全集》卷五十三)把梅尧臣看作诗坛的盟主。皇祐二年(1050)欧阳修在《再和圣俞见答》中又说:"嗟哉我岂敢知子,论诗赖子初指迷。子言古淡有真味,大羹岂须调以齑。"(《欧阳文忠全集》卷五)梅尧臣的论诗之语散见于其诗

里和别人的记叙中，如欧阳修《六一诗话》载：

圣俞常语予曰：诗家虽率意，而造语亦难。若意新语工，得前人所未道者，斯为善也。必能状难写之景如在目前，含不尽之意见于言外，然后为至矣。

梅尧臣常对欧阳修说的这段话，反映了一种创作上的自觉追求，即“意新语工，得前人所未道者”。宋诗能自具面目者亦在此。从梅尧臣自己的诗歌创作来看，所谓“意新”有两层意思：一是写诗以意胜为善，凡人人意中皆能到者忌写，运思造境避免落入前人旧套，力求出人意表，由此而尚“奇”。二是造句用字时拔去浮言腴语，透过数层，见筋见骨，所谓“诗工锼刻露天骨”，因而贵“峭”。如此则即便是前人笔下早已写滥的景物，在他笔下也能写出新意来。如写雪：“三日朔风吹暗沙，蛟龙卷起喷成花。花飞万里夺晓月，白石澜堆愁如娲。”（《十二月十三日喜雪》，《宛陵集》卷十六）写雷雨：“声喧釜豆裂，点疾盎虿立，荡摇鱼鳖腥，恐惧儿女泣。”（《江上遇雷雨》，《宛陵集》卷三十八）写日出：“日光如熔金，涌上沧海流，一朝复一朝，铸出万古愁。”（《赴刁景纯招作将进酒呈同会》，《宛陵集》卷三十九）写深夜：“群物各已息，众星灿然森。虾蟆将食月，魑魅争出阴。”（《夜》，《宛陵集》卷三十四）尽管写的都是平常景物，却能在造境上给人以陌生的怪奇感，语言的运用也带有挺峭狠重之气。这一点，梅尧臣与苏舜钦、王令等人一样，受的是韩、孟诗的影响。他在《余居御桥南夜闻祆鸟鸣效昌黎体》、《刑部厅看竹效孟郊体和永叔》等诗里明确标明学韩愈、孟郊。

尽管如此，梅尧臣诗中的奇峭与苏舜钦等人还是有所不同的。苏舜钦等人的奇峭是气横意举、超迈横绝的个性气质的自然流露；而梅诗的奇峭来自人工的琢刻，是苦吟出来的。欧阳修在《梅圣俞墓志铭》里谈到梅尧臣的诗歌创作时说：“其初喜为清丽闲肆平淡，

久则涵演深远，间亦琢刻以出怪巧。然气完力余，益老以劲。”（《欧阳文忠全集》卷三十三）《六一诗话》又说：“圣俞平生苦于吟咏，以闲远古淡为意，故其构思极艰。”构思极艰，苦于吟咏，以琢刻出怪巧，这些似乎都与闲远平淡相去甚远，而梅尧臣的诗则能将这些看似矛盾的东西结合到一起而获得成功。从创作的角度来讲，用苦思和琢刻求得奇峭并不太难，难的是能把这奇峭用似乎没有人工痕迹的自然平淡的方式表现出来。至和二年（1055），梅尧臣在《读邵不疑学士诗卷，杜挺之忽来，因出示之，且伏高致，辄书一时之语以奉呈》中说：

作诗无古今，唯造平淡难。譬身有两目，瞭然瞻视端。邵南有遗风，源流应未殚。所得六十章，小大珠落盘。光彩若明月，射我枕席寒。含香视草郎，下马一借观。既观坐长叹，复想李杜韩。愿执戈与戟，生死事将坛。（《宛陵集》卷四十六）

梅尧臣将平淡看作诗歌创作的极致，很容易让人联想到他与宋初追求平淡清远境界的诗人间的承接。而梅尧臣年轻时曾与林逋往来，创作上亦受其影响，“喜为清丽闲肆平淡”。但后来梅尧臣在诗歌创作中所追求的平淡与宋初反映清静无为的山林精神的平淡并不一样。朱自清先生在《宋五家诗钞》中说：“平淡有二：韩诗云：‘艰穷怪变得，往往造平淡。’梅平淡是此种。朱子谓：‘陶渊明诗平淡出于自然。’此又是一种。”梅尧臣诗的平淡是从峭奇怪变中来的，故而在“唯造平淡难”之后，有“复想李杜韩”之语。虽然他的诗已不复有李白的豪放，杜甫的深广，韩愈的雄奇，但由于经历学杜学韩，追求雄豪奇峭的阶段，在一些看似平淡的诗里，往往蕴含着“忧思感愤之郁积”（《梅圣俞诗集序》，《欧阳文忠全集》卷四十二），给人以曾经沧海的成熟感。仿佛进入饱经沧桑的中年，感情已不易激动，更不会大起大落，但也更深沉更幽微更复杂。诗里反映的

是一种经过沉淀的情感,除去了一时的表面的冲动,将经过思考的深一层的心理感受用一种冷静客观不动声色的平淡风格表现出来。如《采石怀古》:

> 青峰来合沓,势压大江雄。舟渡神兵后,城荒王气空。山根鱼浪白,岩壁石萝红。弄月人何在,孤坟细草中。(《宛陵集》卷三)

写千古悼亡,但没有慷慨悲歌。只是用自然周而复始的永恒与人世一去难返的短暂作客观对照,让人领受那细草中的孤坟的无限凄凉。讲究意新语工,但又能恰到好处。再如《东溪》:

> 行到东溪看水时,坐临孤屿发船迟。野凫眠岸有闲意,老树着花无丑枝。短短蒲茸齐似剪,平平沙石净于筛。情虽不厌住不得,薄暮归来车马疲。(《宛陵集》卷四十三)

此诗写闲居生活,语调平淡自然,但构思细密,意蕴丰富。一二句写临孤屿而看溪水,已经暗含着对于自然闲适生活的眷恋;三四句又从野凫眠岸,老树着花中看出自然的无限的美的意味。这实在的美的意味,都与自己的生活向往糅合在一起,是一种经过思考的发现。诗人幽微复杂的情感就沉淀在这发现之中,须仔细咀嚼,方能味之,所谓"初如食橄榄,真味久愈在"。宋诗的隽永正是由此来。

三

在当时,不仅梅尧臣的诗歌创作和论诗主张反映出了由追求雄豪奇峭而归于平淡隽永的思想倾向,就是以豪雄纵横名于诗坛的苏舜钦等人,也不乏平淡清丽之作,但最能体现出这种变化而又具代表性的诗人当推王安石。

王安石早期的诗歌创作，与他的文章一样，同为经世致用思潮的产物，多峭厉雄直之气，有散文化和议论化的倾向。如他于庆历五年(1045)所作的《虎图》诗，因工于赋物而为欧阳修击节赞赏。但若从诗的表现手法来看，则明显地带有学韩诗的痕迹，不以情韵而以气格取胜。再如《丙戌五月京师作二首》其一：

> 北风阁雨去不下，惊沙苍茫乱昏晓。传闻城外八九里，雹大如拳死飞鸟。(《临川集》卷十三)

此诗让我们强烈感受到的，依然是诗中的气势而非情韵。文章重气，古已有之；诗讲气格，则是诗歌创作散文化的结果。这种倾向在杜甫和韩愈的诗中已见端倪，所以王安石在《杜甫画像》中有"吾观少陵诗，为与元气侔；力能排天斡九地，壮颜毅色不可求"(《临川集》卷九)之语。杜诗的沉郁顿挫和韩诗的浩富怪变，往往以气格运之。这在唐诗为别派，但到了北宋中叶则已成为主流。王安石早年的政治诗和咏史诗，如《感事》、《兼并》、《发廪》等，亦多以雄直之气出之，如飘风急雨之骤至，峭厉奇拔，有警世骇俗之效。但也过于直露，缺乏一唱三叹的艺术感染力。王安石早年的诗歌，多数是政治斗争的副产品。当他晚年归隐江宁，倾全部精力于诗歌创作时，诗风就完全变了，由峭厉雄直之气转入深婉不迫之趣。讲究艺术表现手法，注重写境，寓悲壮之气于宁静淡泊之中，以用意深刻而又明净空灵的境界代替以往的峭厉奇拔。如《南浦》：

> 南浦东冈二月时，物华撩我有新诗。含风鸭绿粼粼起，弄日鹅黄袅袅垂。(《临川集》卷二十七)

《江上》：

> 江北秋阴一半开，晚云含雨却低回。青山缭绕疑无路，忽见千帆隐映来。(《临川集》卷三十)

写自然景物和即目所见。字句精练而自然意远，能以人巧夺天工，

为宋诗在意境的创造方面有别于唐诗作出了榜样。如果说唐诗多以情景交融来创造意境的话，那么宋诗则是以意出景外来构造意境。一者主情，一者主意，主情者贵浑成，主意者贵空灵贵平淡，惟空灵平淡能见出意趣的高远来，所谓"脱去流俗者"即在此。王安石晚年的诗歌，如《东皋》、《山行》、《重游草堂寺》等，无不如此。当然，意出景外，还须景象鲜明，王安石晚年作诗就多具画意，如：

日净山如染，风暄草欲熏。(《题齐安壁》，《临川集》卷二十六)

一株明霞黯淡红，瓦沟已见雪花融。(《初晴》，《临川集》卷三十四)

小雨轻风落楝花，细红如雪点平沙。(《钟山晚步》，《临川集》卷二十九)

这些诗句，写出了虚静心态下的感觉和意态。若以情观，终觉平淡；若以意衡，则雅丽精绝。盖由王安石晚年的学杜，已从"为与元气侔"转到诗律精严和用意深刻方面来了。《石林诗话》载："荆公每称老杜'钩帘宿鹭起，丸药流莺转'之句，以为用意高妙。"《冷斋夜话》云："荆公言：前辈诗'风定花犹落'，静中见动意；'鸟鸣山更幽'，动中见静意。"论诗重意，自然也就注重炼字琢句，以求诗意的隽永，于是有所谓"句法"。这些对后来的江西诗派均发生了大的影响，如黄庭坚就特别欣赏王安石的《春晚半山即事》一诗，认为"春风取花去，酬我以清阴"的句法值得学习。

由于王安石晚年创作思想上的这些变化并没有形成具体的理论主张，因此人们在考察其文学思想时往往只注意到他前期那些主张为政治服务的功利主义理论，而对他晚年诗风变化后在创作中体现出来的文学思想认识不足。然而，正是这后一方面深刻地反映了当时诗人由追求雄豪奇峭而归于平淡隽永的审美心理变

化。这种变化的直接原因是政治变革失败后，士大夫阶层济世热情的消灭。如庆历新政失败后，欧阳修就自号"醉翁"，吟出了"壮志销磨都已尽，看花翻作饮茶人"(《依韵答杜相公宠示之作》，《欧阳文忠全集》卷十二)的诗句。晚年又自称"六一居士"，向往归隐生活，认为"纷华暂时好，俯仰浮云散。淡泊味愈长，始终殊不变"(《读书》，《欧阳文忠全集》卷九)。此后，随着王安石熙宁变法的又一次失败，士大夫阶层中那种希望通过政治改革而富国强兵的美梦彻底破灭了。于是以超越尘世、淡泊精神为基调的佛老思想成为士大夫文人的精神寄托，并由此导出了对平淡诗境的追求。梅尧臣在《依韵和邵不疑以雨止烹茶观画听琴之会》中就曾说过："作诗无古今，唯造平淡难。淡泊全精神，老氏吾将师。"(《宛陵集》卷四十六)将诗境的平淡与淡泊精神的关系讲得十分清楚。王安石晚年亦醉心于佛学和老庄，他用佛理写《字说》，疏解《楞严经》，在《致一论》中对《老子》的"致一"说加以阐释。正是在佛老思想的影响下，王安石的诗歌创作才形成了寓悲壮于宁静淡泊之中的特色，创造出了空灵、平淡、自然、隽永的艺术境界。在这一境界里，一切现实的和心理上的冲突都可以得到化解，悲壮不安的灵魂能得以安息，并能保持住人格的自由和独立。就审美趣味来说，它与当时兴起的文人写意山水画的指向完全一致。

从追求雄豪奇峭，到归于平淡隽永，这种由审美追求体现出来的文学思想的变化，使得这一时期的诗歌创作经历过一番曲折复杂的变革后，又回到了原先的发展轨道，但已经是更高一个层次的复归了。因为这时诗人所追求的平淡自然，已不是那种即景生情的一挥而就，而是诗律精严，用意深刻而又不露人工痕迹的艺术高境。在这里，语言的简练、思致的高远和自然平淡的审美趣味完全融为一体。看似平常却不简单，语句平淡而诗意隽永。正如王安

石在《题张司业诗》中所说："看似寻常最奇崛，成如容易却艰辛。"（《临川集》卷三十一）

第三节 兼蓄包容的思想倾向

一

这个时期兼蓄包容的文学思想倾向，首先体现在文学观念的泛化上。

中国文化从先秦开始就形成了文、史、哲不分的传统，由此带来了文学与历史、哲学之间的关系的混淆。如《左传》是历史著作，《论语》、《孟子》、《庄子》应属哲学著作，但都被写进文学史中。司马迁是伟大的历史学家，亦被称为伟大的文学家。文学与非文学的界限始终是模糊的。六朝时期文学的自觉，把重情感重辞采华美当作文学的特质，于是有文笔之辨。萧统的《文选》已将非抒情而又乏文采的史传、诸子排除在外，体现了一种文学观念的进步。在唐代，重抒情重文采的文学观念在诗歌创作，特别是近体诗的创作中，得到充分体现，促成了唐诗的繁荣。但中唐以后，随着韩、柳古文运动的兴起，出现了文学观念的泛化，许多本来不属于文学的内容被包容在"文"的概念里，古文家的文学观念又退回到文学与经、史不分的阶段。但这种因倡导宗经复古而引起的文学观念的泛化还只限于文的范围，并未影响到唐人对诗歌艺术特质的认识。北宋中叶，古文运动再度兴起，文学观念的泛化就不仅体现在文的创作里，而且影响到诗，文学与非文学的界限也就愈加模糊不清了。

这个时期文学观念的泛化首先表现为无限制地扩大"文"这一概念所包容的内容和作用。如石介在《上蔡副枢书》中说：

> 故两仪文之体也，三纲文之象也，五常文之质也，九畴文之数也，道德文之本也，礼乐文之饰也，孝悌文之美也，功业文之容也，教化文之明也，刑政文之纲也，号令文之声也。（《徂徕石先生文集》卷十三）

三纲五常，道德礼乐，孝悌功业，教化刑政号令，举凡封建社会政治和意识形态中的一切内容都可以包容在“文”之中，文之用可谓大矣。这样无形中也就取消了文学与哲学、史学之间的界线，使宗经成为文学创作的内容。由于中国封建社会的经学多道德说教，几同于伦理学，而史学又多为现实政治服务，具有“资治通鉴”实用性质；因此文学与经、史的不分又具体表现为文章写作强调道德义理和实用功利。这种兼蓄包容的泛文学观普遍地见于当时作家的论说之中。如苏舜钦《上三司副使段公书》：

> 言也者，必归于道义；道与义泽于物而后已，至是则斯为不朽矣！故每属文，不敢雕琢以害正。（《苏舜钦集》卷九）

祖无择《河南穆公集序》：

> 积于中者之谓道，发于外者之谓文。有道有文，然后可以为君子。（《龙学文集》卷八）

欧阳修《答祖择之书》：

> 学者当师经，师经，必先求其意。意得则心定，心定则道纯，道纯则充于中者实，中充实则发为文者辉光，施于事者果致。三代两汉之学，不过此也。（《欧阳文忠全集》卷六十八）

曾巩《上欧阳学士书》：

> 巩自成童，闻执事之名；及长，得执事之文章，口诵而心记之。观其根极理要，拨正邪僻，掎挈当世，张皇大中。其深纯温厚，与孟子、韩吏部之书相唱和，无半言片辞踳驳于其间，真六经之羽翼，道义之祖师也。（《曾巩集》卷十五）

王安石《上邵学士书》:

> 某尝患近世之文,辞弗顾于理,理弗顾于事,以襞积故实为有学,以雕绘语句为精新。譬之撷奇花之英,积而玩之,虽光华馨采,鲜缛可爱,求其根柢济用,则蔑如也。(《临川集》卷七十五)

文学观念的泛化,使当时的文学包容进了许多非文学的因素,要求文学承当起道德教化和革新政治的重任,而文学自身的一些特性,如抒情、词采华美和审美价值等,则不同程度地受到了忽视。如欧阳修在《答孙正之第二书》中说:"仆知道晚,三十年前,尚好文华,嗜酒歌呼,知以为乐,而不知其非也。及后少识圣人之道,而悔其往咎,则已布出而不可追矣。"(《欧阳文忠全集》卷六十八)释契嵩《文说》云:"仁义礼智信,人文也;章句文字,言文也。文章得本,则其所出自正,犹孟子曰:'取之左右逢其原。'欧阳氏之文,大率在仁信礼义之本也。诸子当慕永叔之根本可也。胡屑屑徒模拟词章体势而已矣。"(《镡津文集》卷八)曾巩对欧阳修的称颂,也多在其道义和人品方面。王安石则认为,只要"适用",那么文章的"巧且华"是不必考虑的。这种思想倾向亦反映在他们整个的写作活动之中。从有利于教化和实用的观点来看,抒情不如议论来得直接便当,写诗不如写文章,写一般性文章则不如写史。欧阳修一生花在《新唐书》和《新五代史》方面的心血,远远超过他的诗文创作。在曾巩和王安石的文集里,奏议、策论、制诰、表启、墓志等实用性文体占了十之八、九。在他们的散文创作中,真正具有审美价值的美文,如《醉翁亭记》、《道山亭记》、《游褒禅山记》等,为数是很少的。

文学观念的泛化,亦在当时人们的诗歌创作和诗论著作中反映出来。就诗歌创作来说,它表现为将一些非诗的东西写进诗里

面来,如"以文为诗","以议论为诗"。这对于有艺术创造力的诗人来说,可以成为诗歌创新和变革的因素,正如欧阳修、梅尧臣等人所作的那样;但对于一般人来说,则只可能把诗写得不像诗。如邵雍的《诗画吟》:"画笔善状物,长于运丹青。丹青入巧思,万物无遁形。诗画善状物,长于运丹诚。丹诚入秀句,万物无遁情。诗者人之志,言者心之声。志因言以发,声因律而成。"(《伊川击壤集》卷十八)这与其说是诗,不如说是押韵的议论文更为恰当。在当时,这种类于押韵之文的诗在许多诗人的作品中都能找到,欧阳修、梅尧臣、王安石等大诗人也未能例外。这表明,随着诗歌创作中"以文为诗","以议论为诗"的出现,诗与非诗的界限已被打破,诗已包容进了不少不是诗的内容,这只能是文学观念泛化的结果。

儒家宗经复古思想是造成文学观念泛化的主要原因,它促使人们把儒家经典所言的道义作为文学的根本,因此对经典意义作重新诠释的方法和学风亦影响到文学批评。儒家传统经学至庆历以后为一大变革,这一时期经学的繁荣与疑古思辨思潮是联系在一起的。所谓"疑古"是对汉唐笺注经学而言,如欧阳修的《诗本义》率先批评毛公、郑玄的诗序,其《易童子问》认为《系辞》、《文言》非孔子之言。司马光撰《疑孟》,王安石作《三经新义》等,都以突破汉唐章句经学的疑古思辨为特征。这种自由解经的好议论好思辨的学风也体现在诗文评中。欧阳修的《六一诗话》和司马光的《续诗话》是这个时期的论诗著作,也是后来宋代大量诗话著作的滥觞。若将这两部诗话与唐代出现的论诗著作放在一起稍作比较就可看出,唐代的诗论著作,无论是署名王昌龄的《诗格》,皎然的《诗式》,还是司空图的《二十四诗品》,大都就诗论诗,着重于探讨诗歌自身的体制、格式或意境风格。而欧阳修和司马光的"诗话"里,关于诗歌自身的论说较少,大多记录一些诗人的遗闻趣事,侧重于背

景材料的介绍和诗文质疑考辨的内容。这种变化表明，宋代古文运动带来的文学观念的泛化不仅影响到诗歌创作，也影响到了诗论著作。因而在“诗话”中才会包容进了大量与诗歌艺术理论关系不大、而自由发挥“以资闲谈”的内容。虽名曰“诗话”，而非纯粹论诗之作，可见其诗歌观念亦已泛化了。

二

如果兼蓄包容的思想倾向仅体现为文学观念的泛化，那么势必使这个时期的文学创作失去艺术上的丰富性。但在当时，兼蓄包容的思想倾向还体现为文学与音乐、绘画等姐妹艺术之间的相互交融和影响。它丰富了作家的审美感受和艺术风格，在一定程度上弥补了文学观念泛化后带来的消极后果。

词最初是一种音乐文学。在宋代，特别是北宋，词的创作主要是倚声填词，不协律腔，不能演唱的歌词是不受欢迎的。这就要求词作者必须具备较高的音乐素养，能够引商刻羽，调弦擪管，以便其歌词能与曲谱相吻合。因此，随着词这种艺术样式在宋代文人创作中的普及，宋代文人的音乐素养较之前代文人要高出许多。如欧阳修擅弹琴曲，晚年号“六一居士”，所谓“六一”者，其中就包括琴一张。唐代文人韩愈有一首《听颖师弹琴》诗，云：“昵昵儿女语，恩怨相尔汝。划然变轩昂，勇士赴敌场。”（《韩昌黎全集》卷五）这几句描写音乐的诗句很形象，常被人们称道。但欧阳修指出：“此诗最奇丽，然非听琴，乃听琵琶耳。”（《苕溪渔隐丛话》前集卷第十六）

作家音乐素养的提高，必然对文学创作产生积极的影响。文学的美感来自情感，而音乐与抒情有着深刻的本质联系，它的节奏

旋律能直接传达各种不同情感的起伏变化。苏洵说欧阳修的散文“纡余委备，往复百折，而条达疏畅，无所间断”。这里面是可以让人感受到一种流动的音乐节奏美。当时欧阳修、王安石及三苏等作家的古文，大都有韵调流畅的特点。虽然其中有的作品纯属论理之作，但由于行文的节奏和气韵常传达出抒情的意味，从而具有了一定的文学性，亦可归入文学作品之列。当然，音乐的抒情特质对文学的影响，最直接地体现在词的创作之中。欧阳修的散文和诗的抒情意味并不很浓，但他为合乐而作的小词则以写情为主，而且大量地是抒写男女恋情。当时主张诗文革新的作家，如范仲淹、苏舜钦、梅尧臣、王安石、曾巩等，也都写有情致深婉的词作，欧阳修是写得最多的一位。自然，这里面也是有变化的，如范仲淹的《渔家傲》词写边塞风光，开拓了词的境界。即便是专写男女恋情，欧阳修的一些成功之作也与花间派有了不同，开始将笔触从对妇女体态外表的描绘转向内心情思的刻划，如《蝶恋花》：

> 独倚危楼风细细，望极离愁，黯黯生天际。草色山光残照里，无人会得凭阑意。　　也拟疏狂图一醉，对酒当歌，强饮还无味。衣带渐宽都不悔，况伊销得人憔悴。（《欧阳文忠全集》卷一百三十二）

写离愁，佳人憔悴于黄昏之中，人物内心情思的刻划和自然背景的描绘完全交融。情致缠绵，吐属清华，开启了一种深沉委婉，化俗为雅的词风。此外，欧阳修还有一些词写于两次遭贬之后，直接用词来抒写自己的感慨。如《朝中措》：“平山阑槛倚晴空，山色有无中。手种堂前垂柳，别来几度春风。”（《欧阳文忠全集》卷一百三十一）《浣溪沙》：“浮世歌欢真易失，宦途离合信难期，尊前莫惜醉如泥。”（《欧阳文忠全集》卷一百三十三）在深沉的叹喟中复有一种疏狂放达的名士风情，使词士大夫化了。冯煦在《蒿庵论词》中说：

"宋至文忠,文始复古。天下翕然师尊之,风尚为之一变。即以词言,亦疏隽开子瞻,深婉开少游。"(《词话丛编》第四册)

由于当时词的创作是倚声填词,因此曲调的变化往往直接影响到歌词的写作。在宋初,晏殊的词作在曲调上基本未脱《花间集》旧格,因而在题材和写法上均无大的突破。到了欧阳修时,注意吸收民间市井音乐的营养,开始了宋词的新变。他的十首写颍州西湖风光的《采桑子》就是用当时流行的民间俗曲,两套以鼓子词写成的《渔家傲》词也是以联章体作的俗乐曲辞。正如他在《西湖念语》序中所说:"因翻旧阕之辞,写以新声之调。"(《欧阳文忠全集》卷一百三十一)所谓"新声之调",就是伴随着当时市民阶层兴起而出现的市井新声。这种新声的使用,使得文人创作带有平民化和世俗化的色彩,体现出了与正统诗文不同的审美趣味和创作风格,具有雅俗并陈,相互包容补充的特点。而最能体现这种特点的代表作家是柳永,他的生年虽早于欧阳修和晏殊,但其创作活动主要在真宗、仁宗两朝。吴曾《能改斋漫录》云:"仁宗留意儒雅,务本向道,深斥浮艳虚华之文。初,进士柳三变好为淫冶讴歌之曲,传播四方。尝有《鹤冲天》词云:'忍把浮名,换了浅斟低唱。'及临轩放榜,特落之,曰:'且去浅斟低唱,何要浮名。'景祐元年方及第。"柳永及第的景祐元年(1034),正是欧阳修等人开始诗文革新的年代。与柳永相比,欧阳修在市井新声的运用上还只是偶尔为之,他的词作中用得较多的还是晚唐五代以来的旧调,以小令为主,讲究风流蕴藉。柳永则深入勾栏瓦舍,直接大量采用市井俗乐来作词。他的《乐章集》里所用的一百三十个曲调,只有《西江月》、《清平乐》、《玉楼春》等十余调是晚唐五代的旧声,而《过涧歇》、《柳腰轻》、《合欢带》、《小镇西》、《如鱼水》等都来自市井新声,曲调和歌词都以俚俗浅近为特色。如《合欢带》:"身材儿,早是妖娆。算

风措，实难描。一个肌肤浑似玉，更都来，占了千娇。"《小镇西》："意中有个人，芳颜二八。天然俏、自来奸黠。最奇绝。是笑时，媚靥深深，百态千娇，再三偎著，再三香滑。"(《乐章集》、《宋六十名家词》)

文人创作中市井新声的运用，使宋词的发展从词调到作法都进入到一个新的阶段。如长调和慢词增多，打破了过去以小令为主的创作格局；写作时多用赋体，不避俗俚等。作为一个混迹于市井歌楼舞馆中的文人，柳永的词曲创作反映了当时士大夫文化与市民文化之间不即不离、兼蓄包容的思想倾向。他一方面突破了儒家正统伦理道德的束缚，以写情的真切直率和俚俗明快见长；另一方面发挥文学语言叙事状物的功能，长于铺叙，善于点染，做到了雅俗并陈，相得益彰。如《雨霖铃》词上片写长亭晚别，"执手相看泪眼"，纯为市井浅语，而下片想象离别后的冷落，"今宵酒醒何处，杨柳岸，晓风残月"则不乏诗人雅趣。再如《八声甘州》：

> 对潇潇暮雨洒江天，一番洗清秋。渐霜风凄惨。关河冷落，残照当楼。是处红衰翠减，苒苒物华休。惟有长江水，无语东流。　　不忍登高临远，望故乡渺邈，归思难收。叹年来踪迹，何事苦淹留。想佳人，妆楼颙望，误几回、天际识归舟。争知我，倚阑干处，正恁凝愁。(《乐章集》)

上片写深秋世界的寥廓萧瑟，格高调雅，将文人悲秋的襟怀展现得深广浩渺，被苏轼誉为"不减唐人高处"(见《侯鲭录》卷七)。但下片的"想佳人，妆楼颙望"，则属秦楼楚馆的市井之语了。陈廷焯《白雨斋词话》卷五云："佳人妆楼四字连用，俗极，亦不检点之故。"然而，正是这种"俗"和"不检点"，方能真切地写出细腻深微的情感和心态，赋予上片悲秋的襟怀以实际的生活内容，从而增强了整首词的感染力。柳永词之所以能风行朝野，受到社会各阶层人士的

喜爱，这种不避俚俗、雅俗并陈的创作思想倾向起了很大的作用。当时与柳永同时而齐名的张先，在词的创作中亦反映出了相同的思想倾向。他一方面以“云破月来花弄影”等精雅的小令名句，使宋祁、欧阳修等人为之倾倒；另一方面也与柳永一样不避俗俚，多取时调新声创作慢曲，如《归朝歌》、《谢池春慢》等。

倚声填词过程中市井新声的运用，增强了当时文学创作中的抒情意识和世俗化倾向；而文人写意山水画的兴起则扩展了作家的想象空间，将审美情趣导向高雅脱俗、忘却物我的方向。在当时，这两种不同的审美兴趣是可以兼蓄并容的。如欧阳修在词作中不避俚俗，长于写男女恋情，而论画则强调淡泊趣远。他在《鉴画》中说：“萧条淡泊，此难画之意，画者得之，览者未必识也。故飞走迟速意浅之物易见，而闲和严静趣远之心难形。”（《欧阳文忠全集》卷一百三十）萧条淡泊之意和闲静趣远之心，正是文人写意山水画的精神所在。李成以直擦皴法写平远寒林，文同用不施勾勒的写意墨笔画竹，以及当时文人画里常见的古渡烟笼、深岩云锁、穷山野水、林木萧疏等，无一不是用画面的萧条淡泊之意，来表现士大夫文人超凡脱俗的闲静趣远之心。山水画到了此时，已成为文人抒情写意的象征手段，轻形似而重精神。画所要表现的内容与诗是一致的，因此诗与画的界限已完全打破。一个人可以既是画家又是诗人，如文同。他在画常以寒竹枯松怪石为题，多萧条淡泊之意；他的诗以描写景物见长，寓含着闲静趣远之心。如《墨君堂晚晴凭栏》：

> 墨君堂中看新霁，十里平林铺净绿。青烟一去抹远岸，白鸟飞来立乔木。戴胜入园蚕已老，栗留过陇麦将熟。坐待月破东岭云，自取帘钩更高轴。（《丹渊集》卷五）

写看霁，但没有对霁作具体的描写和形容，而是写霁中的景色。平

林、青烟、白鸟，展现出一片闲静的风景和淡泊趣远的心意。诗人写景时有意以画法入诗，其中“十里平林”是平远，“青烟一去”为高远，“坐待”句写东山后的月亮，则为深远矣。当时文人画中的“三远”法悉见于此。所谓“远”是一种想象空间的延伸，它通向虚无和无限，以达到心灵的超脱解放，重的是精神意趣而非具体形象，因形象总是实在的和有限的。欧阳修在《盘车图》一诗中曾说：“古画画意不画形，梅诗咏物无隐情。忘形得意知者寡，不如见诗如见画。”（《欧阳文忠全集》卷六）画意不画形，即重意趣轻形似，是当时文人写意山水画的创作原则。

这一原则亦体现在当时的诗歌创作中，《石林诗话》云：“诗禁体物语，此学诗者类能言之。欧公守汝阴，与客赋雪诗于聚星堂，举此令，往往坐客皆阁笔。”（见《苕溪渔隐丛话》前集卷二十九）所谓“禁体物语”，指描写物象时不用那些直接形容和比喻事物外部形态特征的词。如欧阳修在汝阴所作《雪》诗，禁用“玉、月、梨、梅、练、絮、白、舞、鹅、鹤、银”等字眼，不正面描写雪的形状，只写下雪时的环境气氛和人物的感受。以意趣为主而不以体物为工，重在遗貌取神，唤起联想，而不是巧似形容和描摹比附。追求一种超以象外，以虚衬实的艺术表现方法。这种“禁体物语”诗（见《诗人玉屑》卷九“白战”条）的出现，反映了当时文人画“画意不画形”的思想对诗人的影响，体现了诗人与画家的一种共同的艺术追求。正如后来苏轼在《书鄢陵王主簿所画竹枝二首》其一中所言：“论画以形似，见与儿童邻。赋诗必此诗，定知非诗人。诗画本一律，天工与清新。”（《苏轼诗集》卷二十九）

再从思想根源来看，文人写意山水画源于老庄玄学，反映的是一种艺术化了的高邈脱俗、清远自然的人生境界，这与当时文学创作中体现出来的思想变化和审美追求多有冥合之处。尽管当时诗

文革新的代表作家多强调文学的经世致用之效，在诗文创作和理论批评中表现出较多的儒家思想的影响，可当他们政治上遭到挫折之后，艺术趣味和审美追求就深受老庄思想的影响了。欧阳修在《鉴画》中所说的"萧条淡泊"，完全是庄子学说的意境。王安石晚年"荆公体"诗的空灵平淡，亦出自老庄的淡泊精神。两次政治变革失败之后，大多数文人的审美追求渐渐趋向于自然平淡和意趣高远，以成就一种调和了人与自然，情与理关系而达到的宁静淡泊的人生境界，而写意山水画正好体现了这种理想。它追求的是一种超越形迹和现实的心灵自由，使精神从世俗的私欲和社会政治的痛苦中解脱出来。这与当时文学思想的发展是一致的，也是诗画合一的根本原因。

总之，尽管市井新声和文人写意山水画属于完全不同的艺术门类，两者在艺术追求和审美趣味上也大相径庭；但当时的文学创作却同时兼蓄包容了这两门艺术的某些因素，从而形成了审美追求和文学思想的多样性。这对于推进文学自身的发展，克服非艺术化倾向，无疑有着积极的意义。同时，也为封建文化的高涨和诗文、词曲、书画无所不通的文艺全才的出现创造了条件。

第三章　成熟时期的文学思想(上)

尽管北宋中叶范仲淹、欧阳修和王安石等人倡导的政治改革都失败了,但与政治改革相伴随的诗文革新运动却给宋代的思想文化带来了深刻的变化,促成了宋文化的成熟。一批以苏轼为杰出代表的诗、文、词、书、画无所不通的作家出现在文坛。他们有才华有抱负,可险恶的政治风浪使他们仕途坎坷、屡遭贬谪,饱尝了更多的世态炎凉和人生忧患。"庆历新政"和"熙宁变法"非但没有解决与高度封建集权相伴生的政治腐败、军事无力和财政困难,士大夫阶层由于政见不同、议论相异而形成的党争却愈演愈烈。如果说王安石变法初期产生的新、旧党争还具有进步与保守的区别的话,那么熙宁九年(1076)王安石再度罢相之后,所谓新党与旧党之间的斗争就完全是一种恶劣的权力之争、门户之斗。在党争中,那些善于随机应变、阿谀君王、玩弄权术的小人常常得势,正直善良具有社会责任感的作家往往遭受无端的迫害打击。"文字狱"的兴起,迫使作家的创作由社会现实问题转向人生问题,即如何对待忧患,如何对待生死,怎样使人的生命与自然融为一体,在审美的观照中获得精神的超越和解脱,这样一个永恒的主题上来。既然生存的价值和生命的意义难以在现实的社会中实现,那么只有到个人的内心世界中去寻觅,在物我合一的审美观照中去体验,这样便可乐以忘忧。清净坦荡的胸怀,活泼自由的精神,便由此而出。文学思想的发展也因此进入一个崇尚清旷的时代。

宋文化的思想渊源可上溯到中唐韩、柳等人的古文运动，但复兴于庆历年间欧阳修等人倡导的诗文革新，其成熟在元祐年间。从庆历到元祐，经世致用的理性思潮在政治改革失败后演变为自觉的理性反省，重在治心养气、格物致知。于是有以二程为代表的理学和以苏、黄为代表的诗学出现，两者同为反省思考的文化精神的产物，走的都是援佛道入儒学的路子。但理学所言之"理"或"天理"为心性道德的形而上本体，通向抽象的人伦说教，无助于生命意识的自觉，带有反文艺的倾向；苏、黄诗学虽讲求理智之沉思，亦重情气之灌注，追求的是自然之理和人生哲理融为一体的理趣，其妙处在于物我为一的证悟自得。证悟贵在超越直觉而冥合自然，非单纯的直觉意象的呈现，故不尚藻饰；自得出于内观之深邃，于外唯见其平淡，平淡而山高水远。因此，欧、梅诗学韩愈，以气格为主而渐造平淡，荆公诗学老杜，精严深刻而寓悲壮于闲淡之中，皆为苏、黄诗学的前导。其最终所要达到的是一种绚烂之极归于平淡的老境美，一种外枯而中膏、似癯而实腴的成熟之美。

成熟时期的思想往往带有集大成的自觉意识。就学问而言，所谓集大成表现为儒、道、佛以至百家杂说的各种思想和知识的融汇贯通、取精用宏。这需要蕴酿于书卷，濡染于师友，落实在人格的修养。而修养之道在当时不外乎读书与养气，读书求其通，多于各种学问中求其相同之处；养气重自得，唯自得方能具备"正法眼"，从而在创作过程中能权衡百家、汇粹众美，独自树立。当时，苏、黄等人的"以学问为诗"，实含有这种思想意识方面的集大成意义。集大成是为了创新，同时亦具有逆流讨源的传承之意。苏、黄等人的学韩、学杜、学陶，以昆体功夫造老杜浑成之境，亦含有在艺术表现手法方面多方借鉴，集各家之长而推陈出新的意义。所谓"无一字无来处"，所谓"夺胎换骨"，其主旨并不在于摹拟古人，而

是为了求得意新语工。由此而重立意,讲句法,工用事炼字。这既需要学问,亦有赖于功力。

第一节　崇尚清旷

一

胸次清旷,无意为文而文自工,此为文学创作的高境。

宋代诗人中,能达此高境者,苏轼当推第一。他的诗歌创作,在前期以豪迈为主,多清雄之气;后期趋于自然平淡,表清远旷达之意味,一以贯之的是清澈坦荡的胸襟和自由洒脱的个性。其过人之处在于,他的人生虚幻和痛苦的体验比一般人要深微沉重,却没有陷入厌世伤感,始终保持着潇洒自如的气度和乐观旷达的情怀。他通过作品反映出来的人生思考,比他的前辈和同时代人远为丰富、复杂、深刻。这一点在苏轼前期的诗歌创作中即有体现,如《和子由渑池怀旧》:"人生到处知何似?应似飞鸿踏雪泥;泥上偶然留指爪,鸿飞那复计东西。"(《苏轼诗集》卷三)不仅表现出诗人初入仕途时的迷惘,也写出人生的偶然无常和不可捉摸;但没有因此而气馁,而是充满了不惧艰难向前奋飞的自信。又如《凤翔八观》中的《石鼓歌》:"兴亡百变物自闲,富贵一朝名不朽。细思物理坐叹息,人生安得如汝寿。"在人生短暂的叹息中,透露出对超越生死的精神不朽的追求。其《维摩像、唐杨惠之塑,在天柱寺》云:"今观古塑维摩像,病骨磊嵬如枯龟。乃知至人外生死,此身变化浮云随。"(《苏轼诗集》卷三)在《王维吴道子画》中,他既称赞吴道子那种"笔所未到气已吞"的雄放,更推崇王维那种"得之于象外"的"清且敦",对王维诗画合一的艺术创作中超越形迹之外的空无寂静的人生体验有更多的认同。但是在苏轼早期诗歌创作中,用庄禅思

想来化解人生忧患的倾向并不十分明显。《腊日游孤山访惠勤惠思二僧》一诗，名为找僧人谈禅，实为到孤山寻诗，所谓“作诗火急追亡逋，清景一失后难摹”(《苏轼诗集》卷七)。苏轼真正醉心于庄禅，在生活中冷静地探索人生问题，创作心态和文学思想发生重大变化，还是“乌台诗案”发生之后的事。不过，在此之前苏轼就已敏锐地预感到了政治生活的险恶和命运之神的飘忽无常，力求在纷纭复杂的现实社会中保持住清醒的主体意识。如元丰元年(1078)，苏轼在徐州任上写的《百步洪》诗：

> 长洪斗落生跳波，轻舟南下如投梭。水师绝叫凫雁起，乱石一线争磋磨。有如兔走鹰隼落，骏马下注千丈坡。断弦离柱箭脱手，飞电过隙珠翻荷。四山眩转风掠耳，但见流沫生千涡。险中得乐虽一快，何意水伯夸秋河。我生乘化日夜逝，坐觉一念逾新罗。纷纷争夺醉梦里，岂信荆棘埋铜驼。觉来俯仰失千劫，回视此水殊委蛇。君看岸边苍石上，古来篙眼如蜂窠。但应此心无所住，造物虽驶如吾何！回船上马各归去，多言譊譊师所呵。(《苏轼诗集》卷十七)

诗的前半写洪波中放舟而下的情景。雄健清逸的气势，连珠频发的联想，生动奇特的比喻，写出急流飞舟的壮观奇景，而其中暗喻的却是诗人“险中得乐虽一快”的政治生活。故诗的后半透出了诗人对党争将导致的社会动乱的感慨：“纷纷争夺醉梦里，岂信荆棘埋铜驼。”在涛声喧哗中已有一片空漠之感。看岸边苍石，篙眼如蜂窠，古往今来，政治激流中的拼搏多么不易！而人生短暂，忧患日深，怎么办？苏轼的回答是：“但应此心无所住，造物虽驶如吾何！”案：“无所住”语出释典，《金刚经》云：“应如是生清净心，不应住色生心，不应住声香味触法生心，应无所住而生其心。”所谓“此心无所住”，就是在纷纭世态中保持住超越于是非利害得失之上的

清净心。这样就能随缘自适,虽寓意于物而不留意于物,从而获得逍遥物外的精神自由。苏轼胸次的清旷实由此而来。

庄、佛对苏轼文学思想的影响极为深刻而隐蔽,一开始主要是通过心态的变化在创作中反应出来。苏轼幼年就学于道士张易简,深受老庄思想的薰陶。《庄子》描写的那种主体心灵在虚构的精神领域内任意驰骋想象的逍遥之游,不仅对苏轼思路开阔、纵横恣肆的文风有直接的影响,还促使他在创作中重视自我心灵的体认和内省。其《读道藏》云:"至人悟一言,道集由中虚。心闲反自照,皎皎如芙蕖。"(《苏轼诗集》卷四)《石苍舒醉墨堂》云:"自言其中有至乐,适意无异逍遥游。"《送文与可出守陵州》说:"清诗健笔何足数,逍遥齐物追庄周。"(《苏轼诗集》卷六)这个时期士人对于《庄子》的重视,尤在逍遥、齐物二义;此二义归根于虚无,与佛家言空之理相通,同为士人面临人生忧患时思想自我解脱的出路。由庄学再向上一关,便是禅。《庄子》是苏轼入禅的捷径,这也决定了他所理解的禅在骨子里带有任性逍遥的庄学思想。三教合流、庄禅不分是这一时期士人思想发展的趋向,故原本不可言说的禅也可以用来言诗。元丰元年,苏轼在《送参寥师》中说:

> 上人学苦空,百念已灰冷。剑头惟一吷,焦谷无新颖。胡为逐吾辈,文字争蔚炳。新诗如玉屑,出语便清警。退之论草书,万事未尝屏。忧愁不平气,一寓笔所骋。颇怪浮屠人,视身如丘井。颓然寄淡泊,谁与发豪猛。细思乃不然,真巧非幻影。欲令诗语妙,无厌空且静。静故了群动,空故纳万境。阅世走人间,观身卧云岭。咸酸杂众好,中有至味永。诗法不相妨,此语更当请。(《苏轼诗集》卷十七)

此诗的主旨在"诗法不相妨"上。诗人的创作,需要激情,需要对世间万物的关注,需有忧愁不平之气。正如韩愈在《送高闲上人序》

里论张旭草书时说的："喜怒窘穷，忧悲愉佚，怨恨思慕，酣醉无聊不平，有动于心，必于草书焉发之。"（《韩昌黎全集》卷二十一）此为时人所共识。而僧人的"法界观"则要求百念俱灰，淡泊情志，视世间万物如空无，以求心之清净。这似乎与诗人的创作完全相反，但"细思乃不然"，淡泊与豪猛，相反亦相成。诗人忧愁不平的豪猛之气出之以淡泊，则能有独立于万物之表的超逸；僧人淡泊时的空静用于诗人的观物，则能"了群动"、"纳万境"，有助于诗人神与物游时的驭风骑气。超逸可见胸次之"清"，了群动、纳万境则可见心神之"旷"，所谓"诗法不相妨"，就在于调和淡泊与豪猛而出之以"清旷"。这样，既能保持住类于僧人那种游方物外不为世俗名利所累的清净心胸，又能展示出诗人深于情而能超越之的旷达情怀。此为苏轼的卓识，也是宋代文学思想从宋初追求平淡清远到宋中叶追求雄豪之后一个合乎逻辑的发展。

正因为如此，苏轼成为继欧阳修之后新的文学思想的代表人物和文坛领袖。早在嘉祐二年（1057），欧阳修知贡举时，见苏轼文而惊喜，预言苏轼，"他日文章，必独步天下。"（《诚斋诗话》）果然，随着欧、梅等作家的先后去世，王安石罢相后隐居金陵，苏轼在文坛的影响越来越大，身边逐渐集合起一批志同道合的文友，组成了新的文学集团。如熙宁五年（1072），苏轼在湖州看到孙觉出示的黄庭坚的诗文，以为不凡。熙宁六年（1073），苏轼在通判杭州任上与晁补之相识。熙宁十年（1077）正月，李常邀苏轼游西湖，出其甥黄庭坚诗文向苏轼求正。同年二月苏轼知徐州，四月到任，秦观、陈师道、道潜等人前来拜谒，结为苏门文友。这时苏轼在士人心目间已具有很高的声誉和吸引力。秦观《别子瞻》一诗说："人生异趣各有求，系风捕影只怀忧。我独不愿万户侯，惟愿一识苏徐州。"（《淮海集》卷四）元丰元年，黄庭坚自北京（河北大名）寄诗谒苏轼，

此为苏、黄正式结交之始。黄庭坚在《古风二首上苏子瞻》中,通过对“孤芳忌皎洁,冰雪空自香”(《山谷集》卷二)的江梅的称颂,表达了自己对苏轼清旷人品的倾慕。苏轼则在《答黄鲁直》书里褒扬黄庭坚的为人是:“意其超逸绝尘,独立万物之表,驭风骑气,以与造物者游。”(《苏轼文集》卷五十二)超逸绝尘形容品格之清,与造物者游则见其心胸之旷。可以说自元丰以后,崇尚清旷就成为苏、黄一派文学思想的重要内容。与此相关,文学创作的重心由对社会政治的关注转向对出处生死等人生问题的思考。在社会政治危机四伏、仕途风浪险恶的情况下,庄佛思想促使作家转向心灵的自我体认,转向内省。这一时期的作家大都对《庄子》有认真地研究。如苏轼《庄子祠堂记》认为庄子思想对孔子思想是阳挤阴助,首次提出《让王》等四篇的真伪问题。黄庭坚在《书老子注解及庄子内篇论后》中说:“老庄书,前儒者未能涣然顿解者,僧中时有人得其要旨。”(《山谷外集》卷九)晁补之写《齐物论》阐释庄子齐物思想。黄裳《顺兴讲庄子序》说:“然而老庄之书,复显于今日,其亦时与数之所感欤!”(《演山集》卷十九)庄佛思想在士人中的流行,给崇尚清旷的文学思想提供了理论基础。

二

作家要在创作中做到胸次清旷,必须破除我与非我的对立与界限,把自我融进自然之中,物我一体;同时还须破除理智的束缚,无思无虑,才可能神动而天随,与造物者游。苏轼在《徐州莲华漏铭》中说:“盖以为无意无我,然后得万物之情。”(《苏轼文集》卷十九)他在徐州写的《思堂记》亦云:“嗟夫,余天下之无思虑者也,遇事则发,不暇思也。……《易》曰无思也,无为也。我愿学焉。《诗》

曰思无邪。"(《苏轼文集》卷十一)苏轼的这些看法在他谪贬黄州之后的文学创作和理论批评中得到了充分的体现。

元丰二年(1079)发生的"乌台诗案",一下子把苏轼推到生死交关的境地,心灵受到极大的震撼。在狱中,他曾料定自己必死无疑,写有"是处青山可埋骨,他时夜雨独伤神"的诗句。死亡的考验使他体会到外部世界和生存环境的严酷,导致他对个体内在生命价值的重视和珍惜,促成了其人生思想的成熟和创作态度的转变。他在出狱后写的《十二月二十八日,蒙恩责授检校水部员外郎黄州团练副使,复用前韵二首》中说:"出门便旋风吹面,走马联翩鹊啅人。却对酒杯疑是梦,试拈诗笔已如神。"(《苏轼诗集》卷十九)到达黄州贬所后,世事的忧患,人情的炎凉,把他一步步推向空门。他在《与参寥子书》中说:"仆罪大责轻,谪居以来,杜门念咎而已。平生亲识,亦断往还,理故宜尔。而释、老数公,乃复千里致问,情义之厚,有加于平日。以此知道德高风,果在世外也。"(《苏轼文集》卷六十一)有感于此,他在黄州自号"东坡居士",以在家的和尚自居,时常"焚香默坐,深自省察,则物我相忘,身心皆空,求罪垢所从生而不可得。一念清净,染污自落,表里翛然,无所附丽,私窃乐之。"(《黄州安国寺记》、《苏轼文集》卷十二)

但苏轼的焚香坐禅,并不在于宗教信仰,而是心折于僧人那种物我相忘后达到的性自清净的禅悦境界。如他在《论六祖坛经》中所说:"根性既全,一弹指顷,所见千万,纵横变化,俱是妙用。"(《苏轼文集》卷六十六)此在禅宗为"化身",在道家则为"得道"。苏轼《庄子解》说:"得道者无物无我。"(《苏轼文集》卷六)在此无我的境界里,自我的生命意识已与自然融为一体,只要领略到自然的妙味,也就领略了人生的真谛。如《赤壁赋》:

白露横江,水光接天。纵一苇之所如,凌万顷之茫然。浩

浩乎如凭虚御风,而不知其所止;飘飘乎如遗世独立,羽化而登仙。……(《苏轼文集》卷一)

这里苏轼给我们展示的,不正是那种与天地并立,与万物为一的无我境界么。人生虽然短暂,如梦如烟如闪电,但在其融入自然里的那一刻不也可以体会到生命意义的永恒么。苏轼说:"自其不变者而观之,则物与我皆无尽也,而又何羡乎?"如此胸怀,何等清旷!它使个人的精神意识超越于物我之上,具有一种涵盖万物的品格。于是作家能够突破小我的局限,旷观宇宙之大,透视时间之久,拓展生命的领域,步入随缘任性,逍遥自由的精神境界,使创作达到一个新的高度。正如后来苏辙在《亡兄子瞻端明墓志铭》里所说:"公之文,得之于天。少与辙皆师先君,初好贾谊陆贽书,论古今治乱,不为空言。既而读《庄子》,喟然叹息曰:'吾昔有见于中,口未能言,今见《庄子》,得吾心矣。'既而谪居于黄,杜门深居,驰骋翰墨,其文一变。如川之方至,而辙瞠然不能及矣。后读释氏书,深悟实相,参之孔老,博辨无碍,浩然不见其涯也。"(《栾城集》卷二十二)

这个时期苏轼提出的"无思之思"说,不仅反映了其创作思想的变化,也体现了庄佛思想对他的影响。北宋士大夫中流行的佛教是南宗禅的临济宗,杨亿、王安石、苏轼、苏辙、黄庭坚、秦观等人所交往的高僧都属临济宗,他们亦被看作是本宗的俗弟子。南宗禅的一大特点是强调"以心传心,不立文字",重直观证悟,又称之为"胜解"。苏轼《与子由弟》书云:"任性逍遥,随缘放旷,但尽凡心,无别胜解。以我观之,凡心尽处,胜解卓然。但此胜解,不属有无,不通言语,故祖师教人,到此便住。"(《苏轼文集》卷六十)这正可为"无思之思"说张本。其《思无邪斋铭》序云:"东坡居士问法于子由,子由报以佛语,曰:'本觉必明,无明明觉。'居士欣然有得于

孔子之言曰:'《诗》三百,一言以蔽之,曰思无邪。'夫有思皆邪也,无思则土木也。吾何自得道,其惟有思而无所思乎?"(《苏轼文集》卷十九)这个问题,苏轼提到过多次。他在《续养生论》中说:"凡有思皆邪也,而无思则土木也。孰能使有思而非邪,无思而非土木乎?盖必有无思之思焉。"(《苏轼文集》卷六十四)也就是说:"有思"——"无思"——"无思之思"。其间的"无思"实际上是一个"忘"的功夫。苏轼说:"口不能忘声,则语言难于属文,手不能忘笔,则字画难于刻雕。及其相忘之至也,则形容心术,酬酢万物之变,忽然而不自知也。"(《虔州崇庆禅院新经藏记》,《苏轼文集》卷十二)这种"忘"的功夫,也就是庄子所说的唯道集虚的"心斋",是艺术创作中随物赋形的先决条件。苏轼《自评文》说:"吾文如万斛泉源,不择地皆可出,在平地滔滔汩汩,一日千里无难,及其与山石曲折,随物赋形,而不可知也。所可知者,常行于所当行,常止于不可不止,如是而已矣。其他虽吾亦不能知也。"(《苏轼文集》卷六十六)所谓"随物赋形"而又"常行于所当行,常止于不可不止",正是"无思之思"在文学创作过程中的生动解说。

这种思维方式具有超越有无和不通言语的特点,它能使作家的思维突破既有的语言牢笼和理性框架,达到"任性逍遥,随缘放旷"的自由境界。这也正是苏轼后期创作的显著特色。如《寓居定惠院之东,杂花满山,有海棠一株,土人不知贵也》写海棠幽独中的嫣然一笑,雨中月下的凄怆清淑,以及诗人的"散步逍遥自扪腹。"(《苏轼诗集》卷二十)已透露出超尘绝世,悠然旷达的情调。再如《东坡》:

> 雨洗东坡月色清,市人行尽野人行。莫嫌荦确坡头路,自爱铿然曳杖声。(《苏轼诗集》卷二十二)

《定风波》:

> 莫听穿林打叶声,何妨吟啸且徐行。竹杖芒鞋轻胜马,谁怕? 一蓑烟雨任平生。　　料峭春风吹酒醒,微冷,山头斜照却相迎。回首向来萧瑟处,归去。也无风雨也无晴。(《东坡乐府》卷上)

《临江仙》:

> 夜饮东坡醒复醉,归来仿佛三更。家童鼻息已雷鸣,敲门都不应,倚杖听江声。　　长恨此身非我有,何时忘却营营。夜阑风静縠纹平。小舟从此逝,江海寄余生。(《东坡乐府》卷上)

无论诗或词,所表达的都是一种清旷的文化品格。诗人曳杖放步于修竹掩映的僧舍,月色笼照的山坡,细雨飘洒的林间,风静浪细的江边;无言忘我,收视反听,在窈冥静默中"与造物者游",细细地体味自然的天籁。正是这种"不思之思"使诗人在平凡的日常生活中发现了诗情,找到了人生的乐趣。苏轼在黄州写的《与子明兄》书说:"吾兄弟俱老矣,当以时自娱。世事万端,皆不足介意。所谓自娱者,亦非世俗之乐;但胸中廓然无一物,即天壤之内,山川草木虫鱼之类,皆是供吾家乐事也。"(《苏轼文集》卷六十)《与上言上人》书亦云:"雪斋清境,发于梦想,此间但有荒山大江、修竹古木。每饮村酒,醉后曳杖放脚,不知远近,亦旷然天真。"(《苏轼文集》卷六十一)无我无思,故能胸次清虚而廓然无一物;性合自然,所以旷然天真。这是苏轼后期所追求的一种艺术化了的人生境界,体现在他创作的大量诗词作品里。即以文章而言,黄州之后苏轼绝少有青少年时期写的那种以经世致用为主旨的长篇宏论,而是写了大量带有自觉创作意识和文学散文味道的题跋、书简、随笔和散文赋。因这类文章更能体现他任性逍遥、随缘放旷的个性。苏轼的这种文化品格成为当时及后世中国文人竞相效法的榜样,影响了

一代又一代士人的审美心态和人生选择。

三

崇尚清旷的思想，带有庄佛超物我齐生死以化解人生忧患的性质，同时亦含有一种儒家士大夫在恶劣的社会政治环境中追求道德人格挺立的意味。苏轼在《答毕仲举》里说："学佛老者本期于静而达，静似懒，达似放。"（《苏轼文集》卷五十六）佛老的静达必须用儒家道德人格的浩然正气来支撑，方能避免流于虚无空寂的闲懒颓放。苏轼之所以能几经磨难而没有放弃对人生对艺术的执著追求，喜爱佛老庄禅而又对佛老庄禅持冷静的批判态度，就在于他思想中具有儒家那种充满社会责任感和历史使命感的积极入世精神。他在《与李公择》书中说："吾侪虽老且穷，而道理贯心肝，忠义填骨髓，真须谈笑于死生之际。若见仆困穷便相于邑，则与不学道者大不相远矣。"（《苏轼文集》卷五十一）黄庭坚能于禅宗戒律精严的启发转向儒家道德人格的肯定也表明了这一点，其《赠柳闳》诗云："胸中浩然气，一家同化玄。"（《山谷集》卷二）"浩然气"典出《孟子》，为主张道德操守的儒生所乐道。"同化玄"者，任渊的《山谷诗注》引张拙《悟道颂》、佛典《楞严经》及《庄子》为说，甚是。苏、黄等人的清旷实为当时援佛道入儒的三教合流的时代精神在艺术创作中的体现，所要成就的是一种虚静高洁的心灵和淡泊雅逸的人格。

这种心灵和人格不仅通之于文学，也通之于绘画和书法。元祐年间，苏轼与苏辙、黄庭坚、晁补之、秦观、陈师道、张耒等诗人在京城开封相会，与画家王诜、米芾、李公麟等相交，互相唱和赠答，品书论画，蔚为文坛盛事，米芾《西园雅集图记》在描述李公麟创作的反映当时文人雅士林下风味的人物画时说："炉烟方袅，草木自

馨,人间清旷之乐,不过于此。嗟乎!汹涌于名利之域而不知退者,岂易得此耶。自东坡而下,凡十有六人,以文章议论博学辨识英辞妙墨好古多闻雄豪绝俗之资,高僧羽流之杰,卓然高致,名动四夷。"(《宝晋英光集》补遗)由此可见当时诗人画家共同的生活情趣和审美取向。苏、黄同为宋代的著名诗人和书法家,苏轼还是一个文人写意画家,他们写了不少有关书画的题跋和题画诗。尽管唐代就有意味着诗画融合的题画诗出现,也有王维那样的诗人兼画家,但对诗与画在精神上的融合理解得最透彻的还要数苏、黄等人。苏轼在《书摩诘蓝田烟雨图》中说:"味摩诘之诗,诗中有画;观摩诘之画,画中有诗。"(《苏轼文集》卷七十)指出诗应由感而见,画应由见而感。诗情画意同属主体心灵的审美创造。其《韩干马》则云:"少陵翰墨无形画,韩干丹青不语诗。"(《苏轼诗集》卷四十八)无形画和不语诗的提法,将两种艺术之间的界限打破了。黄庭坚《次韵子瞻子由题憩寂图》云:"李侯(李公麟)有句不肯吐,淡墨写出无声诗。"(《山谷集》卷五)用作诗形容作画,表明画也具有写意传情的功能。他在《写真自赞》中还有"诗成无色之画,画出无声之诗"(《山谷集》卷十四)的说法,诗画创作已到了可以互相换位的地步了。正因为如此,黄庭坚才在《题赵公佑画》中说:"余初未尝识画,然参禅而知无功不功,学道而知至道不烦。于是观图画悉知其巧拙工楛,造微入妙。"(《山谷集》卷二十七)晁补之《跋鲁直所书崔白竹后赠汉举》说:"鲁直曰:吾不能知画,而知吾事诗如画,欲命物之意审。"(《济北晁先生鸡肋集》卷三十二)其《和苏翰林题李甲画雁二首》云:"画写物外形,要物形不改;诗传画外意,贵有画中态。"(《济北晁先生鸡肋集》卷八)强调画传神诗写意时都应具形象特征。要之,诗画以及书是心灵的自然流露,人格的形象体现,皆本之于作者的胸襟。诗的语意高妙,画的意态深远,书的笔意纵横,

都须胸次清旷方能极其至。

苏、黄等人在具体的品书论画的过程中形成了一定的艺术标准，这些标准虽多由书画而起，实与诗文相通，成为当时崇尚清旷的文学思想难以割舍的有机组成部分。

标准之一：清新

苏轼在《书晁补之所藏与可画竹三首》其一中说："与可画竹时，见竹不见人。岂独不见人，嗒然遗其身。其身与竹化，无穷出清新。庄周世无有，谁知此疑神。"（《苏轼诗集》卷二十九）画家身与竹化，达物我两忘的"疑神"境界，从而使作品浑然天成清新脱俗，这与诗人创作中的"无我"有异曲同工之处。正如苏轼《次韵吴传正枯木歌》所说："古来画师非俗士，妙想实与诗同出。"（《苏轼诗集》卷三十六）所谓"妙想"，指襟抱之高远，出自虚静高洁的心灵。这是庄学的精神所在，也是中国山水画的根源。所谓"诗画本一律，天工与清新"，指的就是高远襟抱的自然流露，这是诗画同体的意义所在。故苏轼不仅以"清新"论画，在评诗时亦常常冠以"清"字，如：

清诗五百言，句句皆绝伦。

——《和犹子迟赠孙志举》（《苏轼诗集》卷四十五）

清诗得可惊，信美词多夸。

——《次韵致政张朝奉仍招晚饮》（《苏轼诗集》卷三十四）

新诗如玉屑，出语便清警。

——《送参寥师》（《苏轼诗集》卷十九）

胜游岂殊昔，清句仍绝尘。

——《游惠山》（《苏轼诗集》卷十八）

壁间余清诗，字势颇拔俗。

——《书鏖公诗后》(《苏轼诗集》卷二十)

皓月徘徊应许共,清诗妙绝不容酬。

——《会双竹席上奉答开祖长官》(《苏轼诗集》卷四十八)

标准之二:神逸

苏辙《汝州龙兴寺修吴画记》说:"予兄子瞻,少而知画,不学而得用笔之理。"又说:"画格有四,曰能、妙、神、逸。……称神者二人,曰范琼、赵公佑,而称逸者一人,孙遇而已。范、赵之工方圆不以规矩,雄杰伟丽,见者皆知爱之。而孙氏纵横放肆,出于法席之外,循法者不逮其精,有从心不逾矩之妙。"(《栾城集》卷二十二)在绘画中,能、妙二品皆有赖于技巧,妙品已有忘技巧而通于物之精神的意思,至于神、逸二品则要求精神超越规矩法度之外而冥合于自然。但神品的超越规矩是由于技巧的精熟所致,故纵横变化仍在法度之中,而逸品的从心不逾矩则已超乎法度之外了。不过在神逸二品之间有时很难划出一条线来,苏轼《书吴道子画后》所说的"出新意于法度之中,寄妙理于豪放之外。"(《苏轼文集》卷七十)就兼有神逸二品的性质。他在具体的审美鉴赏中也常将神逸合而为一。如其《书唐氏六家书后》云:"张长史草书,颓然天放,略有点画处,而意态自足,号称神逸。"(《苏轼文集》卷六十九)《画水记》说:"古今画水,多作平远细皱,……唐广明中,处士孙位始出新意,画奔湍巨浪,与山石曲折,随物赋形。画水之变,号称神逸。"(《苏轼文集》卷十二)号称神逸的书画家创作时的"颓然天放"和"随物赋形",与苏轼文学创作中的"无思之思"极为相近。正如苏轼《欧阳少师令赋所蓄石屏》所言:"神机巧思无所发,化为烟霏沦石中。古来画师非俗士,摹写物象略与诗人同。"(《苏轼诗集》卷六)

苏轼自身的创作活动证明了这一点。黄庭坚在《东坡居士墨

戏赋》中说："东坡居士游戏于管成子楮先生之间，作枯槎寿木丛篆断山，笔力跌宕于风烟无人之境。盖道人之所易而画工之所难，如印印泥，霜枝风叶先成于胸次者欤。颦申奋迅，六反震动，草书三昧之苗裔者欤。夫惟天才逸群，心法无轨，笔与心机，释冰为水。立之南荣，视其胸中无有畦畛，八窗玲珑者也。"(《山谷集》卷一)"笔力跌宕于风烟无人之境"，故清雄奇富，变态无穷，可入神品；而"天才逸群，心法无轨"，则断断乎为逸品矣。苏画如此，苏文、苏诗又何尝不如此。但凡研究苏轼的人，总爱将其论画的"出新意于法度之中，寄妙理于豪放之外"移作其诗文创作的定评。人们推崇苏诗，往往是看重那些最能反映东坡本色的神逸之作。如《中秋见月和子由》、《聚星堂雪》、《登州海市》、《纵笔》、《独觉》、《汲江煎茶》等。仅就表现手法而言，这些作品都达到了技巧精熟而进于无技巧的艺术境地。

标准之三：不俗

黄庭坚《题东坡字后》说："东坡简札，字形温润，无一点俗气。"(《山谷集》卷二十九)《论子瞻书体》云："观其少年时字画已无尘埃气，那得老年不造微入妙也。"(《山谷外集》卷九)《跋与徐德修草书后》又说："钱穆父、苏子瞻皆病予草书多俗气，盖予少时学周膳部书，初不自寤，以故久不作草。"(《山谷集》卷二十九)苏、黄同为宋代书法名家，不俗是他们论书的主要标准。此一标准亦同样被用于评画评诗。黄庭坚《姨母李夫人墨竹》云："小竹扶疏大竹枯，笔端真有造化炉。人间俗气一点无，健妇果胜大丈夫。"(《山谷集》卷五)宋人喜画竹，竹的挺拔有节可体现出一种超凡脱俗的高格。苏轼《于潜僧绿筠轩》云："可使食无肉，不可使居无竹。无肉令人瘦，无竹令人俗。人瘦尚可肥，士俗不可医。"(《苏轼诗集》卷九)黄庭坚在《书嵇叔夜诗与侄榎》中亦说："士生于世，可以百为，唯不可

俗,俗便不可医也。"又说:"叔夜此诗豪壮清丽,无一点尘俗气。凡学作诗者,不可不成诵在心。"(《山谷别集》卷十)其《题意可诗后》强调指出:"宁律不谐,而不使句弱;用字不工,不使语俗。"(《山谷集》卷二十六)由于苏、黄的大力提倡,不俗成为当时苏门一派文人创作的自觉追求。这从苏轼对其追随者的评论中亦可看出。如《书黄鲁直诗后二首》说:"读鲁直诗,如见鲁仲连、李太白,不敢复论鄙事,虽若不入用,亦不无补于世也。"又说:"鲁直诗文,如蝤蛑、江瑶柱,格韵高绝。"(《苏轼文集》卷六十七)《答秦太虚》说秦观,"寄示诗文,皆超然胜绝,亹亹焉来逼人矣。"(《苏轼文集》卷五十二)《荐布衣陈师道状》说陈师道"文词高古,度越流辈。"(《苏轼文集》卷二十七)《荐毛滂状》云:"文词雅健,有超世之韵。"(《苏轼佚文汇编》卷一、见《苏轼文集》附录)《与米元章》书说:"示及数诗,皆超然奇逸,笔迹称是,置之怀袖,不能释手。"(《苏轼文集》卷五十八)《答舒尧文》说:"足下文章,固已超轶世俗而追配古人矣。"(《苏轼文集》卷五十六)等等。

不俗是一种高尚的人格追求和精神境界。作家若人品高洁,胸次磊落,在其书画诗文中自然就能表现出超越世俗的高格。故主张不俗实为崇尚清旷的必然归结,也是苏、黄等人在创作上的一致追求。但达到这一标准的途径有二:一则天才超群,学识出众,于是乎超越法轨,运斤成风,纵横放肆,皆清新神逸,有自然脱俗之高致,本不必刻意求之;一则取法前辈,变意求新,标奇越险,以求艺事的精深华妙而超迈流俗。前者为苏轼,后者为黄庭坚,这也是大家与名家的不同所在。就指导思想而言,黄庭坚与苏轼是一致的,追求一种无意为文而文已至的自然脱俗之高境。其《道臻师画墨竹序》说:"夫心能不牵于外物,则其守全,万物森然出于一境,岂待含墨吮笔磅礴而后为之哉。"(《山谷集》卷十六)《大雅堂记》云:

"子美妙处,乃在无意于文,夫无意而意已至。"(《山谷集》卷十七)《与王观复书》说:"观子美到夔州后诗,韩退之自潮州还朝后文章,皆不烦绳削而自合矣。"(《山谷集》卷十九)但这种"无意于文"和"不烦绳削"的艺术境界,是黄庭坚努力追求而未能实现的。限于天分和才力,他所能致力的仍在取法杜甫的句律精深和韩愈的"横空盘硬语",加以新变,做到"不使句弱"和"不使语俗"。因此,造语好奇尚硬,力求出人意表,是黄庭坚诗的特点之一。如《次韵杨君全送酒》:"秋入园林花老眼,茗搜文字响枯肠。"(《山谷集》卷九)《听宋宗儒摘阮歌》:"寒虫催织月笼秋,独雁叫群天拍水。"(《山谷集》卷四)姚鼐《五七言今体诗钞自序》云:"山谷刻意少陵,虽不能到,然其兀傲磊落之气,足与古今作俗诗者澡濯胸胃,导启性灵。"(《今体诗钞》卷首)黄诗的不俗也就在此。与苏诗相比,自有仙凡之别。

第二节　追求理趣和老境美

一

宋代文学创作中的理性意识觉醒于庆历年间的政治改革和诗文革新,表现为对社会现实问题的关注和批判,以通古今之变究治乱之源为特色。苏轼早年的文章写作即深受其影响。当时,古文运动领袖欧阳修与理学先驱石介、孙复等人在政治主张和思想方法方面有许多共同之处,文学运动和儒学复兴结成联盟。自王安石熙宁变法失败以后,士大夫阶层的理性意识多集中在对人生或人性的反省思考方面。正是在这个问题上,文学家和理学家存在着深刻的分歧,于是文学与儒学别为二途。尽管以苏氏兄弟为代表的"蜀学"和以二程为首的"洛学"同属"元祐学术",但两派之间

实已到了水火难容的地步。"乌台诗案"之后,几次摘诗弹劾苏轼的朱光庭、贾易等人就出自程颐门下。

以二程为代表的"洛学"把"理"或"天理"作为天地万物的根源,是抽象思维才能把握的本体。但他们对道德伦理的强调和重视远远超过对自然之理的认识,以为"穷理尽性至命,只是一事"(《二程集》第 193 页),主张"性即理"(《二程集》第 294 页)。于是物理也就变成了性理。格物的目的在于明性,明性则需除情去欲,这就是所谓"存天理,灭人欲"。他们明确提出天理是"公心",人欲是"私心",提倡将维护公共群体利益的社会道德伦理作为心灵的理性主宰意识,对于个体的感性存在,包括生理需要、情感、意志等个性特征等持否定态度。因而得出"作文害道"(《二程集》第 239 页)的结论,反对作诗。对此,苏轼是不以为然的,他在《韩愈论》中说:"儒者之患,患在于论性,以为喜怒哀乐皆出于情,而非性之所有。"(《苏轼文集》卷四)《答刘巨济书》又说:"近时士人多学理空性,以追世好,然不足深取。"(《苏轼文集》卷四十九)苏轼在《上曾丞相书》里主张"幽居默处而观万物之变,尽其自然之理"(《苏轼文集》卷四十八)。他说的自然之理寓于事物的变化之中,是具体的能为人直接感知的存在。他还从艺术创造的角度把物理与人情看成是互相关连的,如他在《净因院画记》中认为"山石竹林,水波烟云,虽无常形,而有常理",说:"与可之于竹石枯木,真可谓得其理者矣。"(《苏轼文集》卷十一)其《墨君堂记》称竹为"竹君",说:"与可之于君,可谓得其情而尽其性矣。"(《苏轼文集》卷十二)苏轼说文与可画竹时的"得其理",实际上是指艺术家在把握物理的基础上寓情性于物象之中。情和理不仅不是对立的,而且可以互相发明,如竹子虚心劲节之物理正可体现君子高洁刚正的情性。他在《黄道辅品茶要录后》里说:

> 物有畛而理无方，穷天下之辩，不足以尽一物之理。达者寓物以发其辩，则一物之变，可以尽南山之竹。学者观物之极，而游于物之表，则何求而不得。故轮扁行年七十而老于斫轮，庖丁自技而进乎道，由此其选也。(《苏轼文集》卷六十六)

苏轼不承认有什么固定不变万世皆准的"天理"存在，肯定事物存在变化的多样性和复杂性，意识到人的思想和语言有其局限性，难以完全把握事物变化的自然之理。这种认识源于《庄子》，故苏轼用《庄子》里"轮扁斫轮"和"庖丁解牛"的典故来说明"寓物以发其辩"的道理。所谓"寓物以发其辩"就是通过事物自身来说明某种道理，用形象来表达思想。这是《庄子》文章的特色，也是苏轼文章的特色。如《滟滪堆赋》："天下之至信者，唯水而已，江河之大与海之深，而可以意揣。唯其不自为形，而因物以赋形，是故千变万化而有必然之理。"(《苏轼文集》卷一)这是用水的形象来说明事物变化的必然之理。又因水的"因物赋形"与苏轼自己文章写作的道理相通，故《与谢民师推官书》里用流水喻示其"文理自然，姿态横生"(《苏轼文集》卷四十九)的创作思想。再如《日喻》通过盲人问日和南人习水两件事，从正反两方面说明"道可致而不可求"(《苏轼文集》卷六十四)的道理。《文与可画筼筜谷偃竹记》用"兔起鹘落、少纵则逝"(《苏轼文集》卷十一)说明创作灵感的性质。在苏轼的文章里，理总是与具体的物象和比喻结合在一起，而且带有作者的情感体验和认识。因而其所言之理往往具有生动、形象、感人的特点，也就是说具有理趣。

理趣是由形与神、情与理结合而产生出来的，已不是单纯的物理，更不是二程所说的那种除情去欲的抽象性理。苏门一派的文人在创作中强调"以理为主"时，总是将其与具体可感的"气"连在一起。如苏辙在《诗病五事》中批评李白"华而不实，好事名不知义

理之所在"后，指出诗文创作应当"如连山断岭，虽相去绝远而气象联络，观者知其脉理之为一也。盖附离不以凿枘，此最为文之高致耳。"(《栾城第三集》卷八)黄庭坚在《与王观复书》中说："好作奇语，自是文章病。但当以理为主，理得而辞顺，文章自然出群拔萃。"又说："文章盖自建安以来，好作奇语，故其气象衰苶，其病至今犹在。"(《山谷集》卷十九)合而观之，黄庭坚所说的"理得而辞顺"，实际上就是韩愈讲的"气盛言宜"。这一点秦观在《会稽唱和诗》中讲得比较明白，他说："事谬则语难，理诬则气索，人之情也。二公内无所激，外无所夸，其事核，其理当，故语与气俱足，不待繁于刻划之功而固已过人远矣。"(《淮海集》卷三十九)张耒《与友人论文因以诗投之》亦云："我虽不知文，尝闻于达者。文以意为车，意以文为马。理强意乃胜，气盛文如驾。"(《柯山集》卷九)他们都主张在文章写作中，带有规律法则意味的理必须和具有个性特征和生命运动感的气相结合。这与理学家用道德性理抑制个体感情欲望的主张是背道而驰的，理学家反对作文即与此有关。

在当时，苏门一派对理趣的追求更多地体现在诗歌创作里。苏轼那种将自然之理与人生哲理融为一体的理趣诗就深受人们的喜爱。严格地说，苏轼算不上擅长思辨的哲人，但他能从实际生活和自然景观中直接了当地把握住事物的特点和人生的底蕴，其睿智的理性风范令人折服。如《题西林壁》："横看成岭侧成峰，高低远近各不同。不识庐山真面目，只缘身在此山中。"(《苏轼诗集》卷二十三)在即目所见的自然事物中写出了寓意深远的人生哲理。又如《题沈君琴》："若言琴上有琴声，放在匣中何不鸣；若言声在指头上，何不于君指上听。"(《苏轼诗集》卷四十七)借琴声的产生有赖于琴和指的合作之事表明事物间相互依存的辩证关系，形象具体而意味隽永。当然，在诗歌创作中追求理趣，也易产生"以议论

为诗"的弊端。严羽在《沧浪诗话》中就有"本朝人尚理而病于意兴"的批评。这是因为诗的意境构成兼有兴象与词理两方面的内容,就直觉兴象而言,唐代诗人几已写尽,在自然景观和社会生活环境大致相同的情况下,宋人要在这方面超过唐人是很困难的;但在词理思考方面,宋人以其多方面的知识准备和文化素养,自有优于唐人的地方。故唐诗重情,宋诗重意,唐诗重写境,宋诗重写心。苏轼《和陶读〈山海经〉》云:"口耳固多伪,识真要在心。"(《苏轼诗集》卷三十九)《次韵江晦叔二首》说:"浮云时事改,孤月此心明。"(《苏轼诗集》卷四十五)心明则理得,理得则意畅,意畅而情随。由于重视理趣,苏、黄等人在诗歌创作中追求的已不是盛唐诗人那种带有青春热情和天真的兴象玲珑之美,而是襟怀淡泊、思致细密、情意深邃的老境美。

二

从艺术表现来看,老境美是一种绚烂之极归于平淡的美。苏轼《与二郎侄书》说:"凡文字,少小时须令气象峥嵘,采色绚烂,渐老渐熟,乃造平淡。其实不是平淡,绚烂之极也。"(《苏轼佚文汇编》卷四)黄庭坚《与洪驹父书》亦云:"学功夫已多,读书贯穿,自当造平淡。"(《山谷外集》卷十)无论苏、黄,都把"平淡"作为作家艺术成熟的标志,所谓"渐老渐熟",所谓"功夫已多",都指作家在"造平淡"之前,须有一番陶洗冶炼的功夫。正如葛立方《韵语阳秋》所说:"大抵造语平淡,当自组丽中来,落其华芬,然后可造平淡之境。"这样方能化巧为拙,藏深于朴,用自然素朴的表现形式反映出蕴意深远的人生感悟,以达豪华落尽见真淳的艺术极境。

由于重理趣,宋人作诗多从有意为诗始,然而他们却把陶渊明

诗那种直写襟怀、无意于诗之工拙的自然平淡作为最终的艺术追求。苏轼谪贬黄州后所作的《江城子》词说:"梦中了了醉中醒,只渊明,是前生。"(《东坡乐府》卷下)这是因为苏轼此时的心境与陶渊明那种"纵浪大化中,不喜亦不惧"(《神释》)的人生态度相通的缘故。由心境相通而喜爱陶诗,进而喜爱陶诗的艺术表现。元祐以后,苏轼就开始了和陶诗的创作,其《和陶咏二疏》云:"神交久从君。屡梦今仍悟。渊明作诗意,妙想非俗虑。"(《苏轼诗集》卷四十)所谓"妙想",与"俗虑"相对,指由彻悟人生之后而形成的淡泊高远的襟怀。有此襟怀则作诗不烦绳削而自合,无意于工而自工。晁补之《题陶渊明诗后》说:"记在广陵日见东坡云:陶渊明意不在诗,诗以寄其意耳。'采菊东篱下,悠然望南山'。则既采菊,又望山,意尽于此,无余蕴矣。非渊明意也。'采菊东篱下,悠然见南山'。则本自采菊,无意望山,适举首而见之,故悠然忘情,趣闲而心远。此未可于文字精确间求之。"(《济北晁先生鸡肋集》卷三十三)黄庭坚在《论诗》中也说:"谢康乐、庾义城之于诗,炉锤之功,不遗力也。然陶彭泽之墙数仞,谢、庾未能窥者何哉?盖二子有意于俗人赞毁其工拙,渊明直寄焉耳。"(《山谷外集》卷九)大约平淡之为美,讲究雕琢复朴,饰终反素,重在胸襟的自然流露。陶诗那种"此中有真意,欲辨已忘言"(《饮酒诗》)的内省观照方式和作诗态度最能反映这种诗之真美。苏轼《与子由书》说:"吾于诗人,无所甚好,独好渊明之诗。渊明作诗不多,然其诗质而实绮,癯而实腴,自曹、刘、鲍、谢、李、杜诸人,皆莫及也。"(《苏轼佚文汇编》卷四)黄庭坚《宿旧彭泽怀陶公》诗亦云:"欲招千载魂,斯文或宜当。"(《山谷集》卷四)由于推崇陶诗,形成了重襟怀直寄而不重具体物象刻划的创作思想。诗人所着意的不是外在形象的直观,也不是情绪的感染,而是心灵的证悟自得;故不尚雕琢和饰藻,主张以简御繁,

以淡寓浓。黄庭坚《与王观复书》说："简易而大巧出焉，平淡而山高水深。"(《山谷集》卷十九)晁补之《题张文潜诗册后》云："君诗容易不著意，忽似春风开百花。"(《济北晁先生鸡肋集》卷十八)黄裳《和张仲时次欧阳文公览李白集之韵》："重与论文不须细，且贵胸襟写来易；易中自有惊人词，绳墨空高何足贵。"(《演山集》卷三)都把出自胸臆的自然平淡作为艺术创作的最高境界。

一般说来，诗人创作的"渐老渐熟"和"乃造平淡"，是与直观感受力的淡化和青春血气的衰减同步的。艺术表现上的成熟，亦含有缺乏创造激情的因素。如苏轼在《雪后书北堂壁》中就有"老病自嗟诗力退，空吟《冰柱》忆刘叉"(《苏轼诗集》卷十二)的慨叹。平淡是一种老境美，梅尧臣、欧阳修、王安石，以至苏轼等人的"造平淡"都在晚年。陶诗的平淡能成为许多文人的审美兴趣所在，与当时士人心态趋于老境有关。黄庭坚《书陶渊明诗后寄王吉老》云："血气方刚时读此诗如嚼枯木，及绵历世事，如决定无所用智，每观此篇如渴饮水，如欲寐得啜茗，如饥啖汤饼。今人亦有能同味者乎，但恐嚼不破耳。"(《山谷外集》卷九)陶诗表现形式的自然素朴与内在情思的淡泊是连在一起的，他将老庄顺应自然的思想和儒家的安贫乐道融为一体，用般若空观化解世俗的情结，追求静穆心境与自然意趣的和谐。只有当人们在绵历世事而无所用智的晚年，方能领略其中的无味之味而不觉其枯淡。苏轼的和陶诗大量地作于晚年就很可说明问题。当时，不为物累、不为情牵的清旷已成为作家们较为一致的审美追求；而禅宗的流行，又以空静自悟的观照方式影响了作家的思维。苏轼的和陶诗就带有引陶入禅的时代特点。如《和陶饮酒二十首》其十三："醉中虽可乐，犹是生灭境。云何得此身，不醉亦不醒。"(《苏轼诗集》卷三十五)在类于陶诗那种齐物我、了生死的老境中，融进了性自清净的禅悦，促进了平淡

美的发展。

但是,陶诗落尽豪华的平淡出于淡泊胸襟的自然流露,实际上是不可从艺事上求之的。苏轼晚年学陶,而作诗没有老人的衰飒,盖由其天分极高,有“气象峥嵘,采色绚烂”的才情做基础。不然,始于平淡而迄于平淡,无乃太淡乎?苏轼对其后辈说:“汝只见爷伯而今平淡,一向只学此样。何不取旧日应举时文字看,高下抑扬,如龙蛇捉不住,当且学此。”(《与二郎侄》、《苏轼佚文汇编》卷四)黄庭坚晚年作诗直逼陶、杜无意为文之境,以至“人间识与不识,为君折意消魂。”(惠洪《悼山谷五首》其一、《石门文字禅》卷十四)。但这种有意识地追求无意于诗与真正的无意于诗并非一回事。陶诗的平淡出于自然,而苏、黄则难免有“造”的痕迹,而且造的方式并不一样。苏诗的“造平淡”由气象峥嵘色采绚烂中来,是渐老渐熟后的自然结果,是饱经忧患后老年心境的流露;本于诗人的个性气质,故后人很难学步。黄诗的“造平淡”是由“功夫已多,读书贯穿”而来,取法于老杜的“晚节渐于诗律细”和“无一字无来处”,以词理的细密和风格的瘦硬为特征,讲究语意老重和规模宏远。与苏轼相比,黄庭坚这种造平淡的方式不仅易为后人学步,而且更能反映当时文学创作中重理性内省的思维特点和宋诗风貌。

在诗歌创作中,黄庭坚把陶、杜作为自己学习的榜样,其《赠高子勉》诗云:“拾遗句中有眼,彭泽意在无弦。”(《山谷集》卷十二)但他是个气质个性偏于内向的诗人,故作诗讲究“曲折三致意”的深思和沉郁拗健的顿挫。有陶诗的精神,但没有它的冲淡恬远;学杜诗的博大,但仅于命意立言上力求沉着。着力于向内心深处抉剔和透视,偏于哲人的探索,以理蕴丰富和思致细密见长。如《元丰癸亥行石潭寺见旧和栖蟾诗,甚可笑,因削柎灭稿别和一章》:

千里追奔两蜗角,百年得意大槐宫。空余只夜数行墨,不

见伽黎一臂风。俗眼只如当日白，我颜非复向来红。浮生不作游丝上，即在尘沙逐转蓬。

《登快阁》：

痴儿了却公家事，快阁东西倚晚晴。落木千山天远大，澄江一道月分明。朱弦已为佳人绝，青眼聊因美酒横。万里归船弄长笛，此心吾与白鸥盟。(《山谷外集》卷七)

前一首写浮生漂泊的感叹，后一首表达弃官归隐的愿望。既有老庄向往自然的思想，又有儒家安贫乐道的精神，从精神意旨上看，与陶诗有一致的地方。但就诗境的构成而言，决非淡泊襟怀的自然流露，而是以幽眇的思路体验事物和观照自我，出之以奇思、奇句、奇境。如“两蜗角”而言“千里追奔”，“槐宫”而言“百年得意”，化用前人典故来写人世功名的虚幻，着眼于语意的新奇。其神兀傲，其气崛奇，但未流于险怪。用典的精妙隐密反映了诗人思力的深微，往往于一事中可令读者联想到许多。如“痴儿”句用《晋书·傅咸传》上的典故，包括了自嘲、自许、自放、自快等数重意思。从运思上看，前一首由功名的虚幻迷悟，转到人世的炎凉和老年的衰朽，归结到人生的艰难漂荡；后一首从公事完毕后的“倚晚晴”写起，由眼前景物转到伯牙、子期和阮籍等历史人物，最后回到“此心吾与白鸥盟”上，均有曲折三致意之妙。就章法而言，骤一看，句与句之间像是散漫不连贯，由此造成了诗的顿挫和语意的沉郁，但是却如画家作画，有墨断意连之妙。只要领会了诗人的立意，即可看出各句之间似断实连的细密理脉。又由于追求不俗，造语时力求“自铸伟词”，“故不惟凡近浅俗气骨轻浮不涉毫端句下，凡前人胜境，世所程式效慕者，尤不许一毫近似之，所以避陈言，羞雷同也。而于音节，尤别创一种兀傲奇崛之响，其神气即随此以见。”(方东树《昭昧詹言》卷十)凡此种种，非到“功夫已多，读书贯穿”的老年，

似不易做到。黄诗拔去浮言腴语的瘦硬,可视为宋人"造平淡"的一种特殊方式,其意蕴丰富和思致细密亦属老境美之特点。正如钱钟书先生《谈艺录》所说:"一生之中,少年才气发扬,遂为唐诗,晚节思虑深远,乃染宋调。"

三

就更深一层次的情感表达而言,老境美所反映的是一种人世沧桑的凄凉和强歌无欢的沉郁,它源于当时作家心理感情中普遍存在的"忧患"意识。苏轼在《南华寺六祖塔功德疏》中说自己"一生忧患,常倍他人"(《苏轼文集》卷六十二)。故于诗中屡屡提及,如《王颐赴建州钱监求诗及草书》:"迩来忧患苦摧剥,意思萧索如霜蓬。"(《苏轼诗集》卷六)《舟中夜起》:"此生忽忽忧患里,清境过眼能须臾。"(《苏轼诗集》卷十八)《石苍舒醉墨堂》:"人生识字忧患始,姓名粗记可以休。"(《苏轼诗集》卷六)《次韵郑介夫二首》其二:"一生忧患萃残年,心似惊蚕未易眠。"(《苏轼诗集》卷四十四)《和子由苦寒见寄》:"细思平时乐,乃为忧所缘。"(《苏轼诗集》卷五)类似的心态亦出现在当时许多作家的诗作里。如黄庭坚的《寄黄几复》:"想得读书头已白,隔溪猿哭瘴溪藤。"(《山谷集》卷九)《寄贺方回》:"少游醉卧古藤下,谁与愁眉唱一杯。解作江南断肠句,只今惟有贺方回。"(《山谷集》卷十一)又如陈师道的《夏日书事》:"花絮随风尽,欢娱过眼空。穷多诗有债,愁极酒无功。"(《后山先生集》卷五)在诗人语意凄凉的陈述中,不难感受到其深藏心底的忧患。这种忧患与思虑渐深是连在一起的,属于一种带有理性批判否定精神的情感判断。

否定性的情感判断易产生出诸如人生如梦、世事空无一类的

消极情绪，更适宜于用词体来表达，故凄凉之感弥漫在当时许多诗人的词作中。如苏轼的《西江月》："世事一场大梦，人生几度秋凉。夜来风叶已鸣廊，看取眉间鬓上。"(《东坡乐府》卷上)《醉落魄》："分携如昨，人生到处萍漂泊。偶然相聚还离索。多病多愁，须信从来错。"(《东坡乐府》卷下)即便是被人们普遍誉为"豪放"的《念奴娇·赤壁怀古》，在"乱石穿空，惊涛拍岸"的壮观景色背后，依然是"人生如梦，一樽还酹江月"的凄凉。心绪凄凉，语转平淡，淡而屡深，情溢语外，出之以超然和旷达。如《采桑子》："多情多感仍多病，多景楼中，尊酒相逢，乐事回头一笑空。"《醉蓬莱》："笑劳生一梦，羁旅三年，又还重九，华发萧萧，对荒园搔首。"(《东坡乐府》卷上)就词而言，感情的表达已由花间酒下的男欢女爱上升到人世空漠的叹喟，举凡宇宙人世间的事物，凡能触发性灵情绪者，无不可写于词中。词境扩大了，感情的份量也加重了。加之苏轼以诗人词，将诗之气格运之于词，给人以天风海雨逼人的印象；故能一新世人耳目，指出向上一路，这在词的发展过程中无疑是一变革。苏门一派的文人，虽因各人性分才情不同而词风各异，然而在此词风转变之际，均可看到苏轼的影响。如黄庭坚青少年时期的词作有极纤秾俚俗者，近于柳永一流，从苏轼交游后词风大变。其《定风波》："莫笑老翁犹气岸。君看，几人黄菊上华巅。戏马台前追两谢，驰射，风情犹拍古人肩。"《鹧鸪天》："身健在、且加餐，舞裙歌板尽情欢。黄发白发相牵挽，付与旁人冷眼看。"(《山谷词》、《宋六十名家词》)老年沉郁之情，一以空灵疏宕之笔出之，旷达几近于苏轼。再如秦观，就其《淮海词》而言，儿女柔情之作为多，得《花间》、《尊前》遗韵而出之以清婉，能于柳永、苏轼之外别树一帜。如《浣溪纱》：

漠漠轻寒上小楼，晓阴无赖似穷秋。淡烟流水画屏幽。

自在飞花轻似梦，无边丝雨细如愁。宝帘闲挂小银钩。

(《淮海居士长短句》卷上)

融情景于一炉，会句意于两得，清新之中有深婉不迫之趣。在当时的词人中，除晏几道和贺铸之外，他人未能有此境界。然苏轼犹以气格病之，戏云："山抹微云秦学士，露华倒影柳屯田。"(《避暑录话》)以秦、柳并提，暗含规劝之意。元丰年间秦观拜见苏轼时，苏轼说："不意别后，公却学柳七作词！"秦观答："某虽无学，亦不如是。"苏轼问："'销魂当此际'，非柳七语乎？"(《高斋诗话》)张耒、晁补之亦云："少游诗似词，先生词似诗。"(《王直方诗话》)苏、秦词风之异，由此可见一斑。但是，我们在秦观词那种淡烟丝雨式的清婉中，亦不难感受到人世的凄凉。这与苏轼词旷达背后的凄凉，实有相通之处。苏轼于"苏门四学士"中，与秦观最为亲近；而秦观既以苏轼为师，亦不免潜移默化。特别是当他晚年受苏轼的牵连而贬谪在外，屡遭忧患之后，词境遂由清婉人于凄清。如《踏莎行》：

雾失楼台，月迷津渡，桃源望断无寻处。可堪孤馆闭春寒，杜鹃声里斜阳暮。　　驿寄梅花，鱼传尺素，砌成此恨无重数。郴江幸自绕郴山，为谁流下潇湘去。

《千秋岁》：

水边沙外，城郭春寒退。花影乱，莺声碎。飘零疏酒盏，离别宽衣带。人不见，碧云暮合空相对。　　忆昔西池会，鹓鹭同飞。携手处，今谁在？日边清梦断，镜里朱颜改。春去也，飞红万点愁如海。(《淮海居士长短句》卷上)

如此悲苦凄怆之情，千回百折而出之，已非"儿女柔情"所能范围了。气格之高，渐与苏轼为近。苏轼曾书《踏莎行》的后阕于扇面，云："少游已矣，虽万人何赎？"(见《苕溪渔隐丛话》前集卷五十)秦观词为苏轼及朋辈们所推重即在此。晁补之说："比来作者，皆不

及秦少游。如'斜阳外,寒鸦数点,流水绕孤村'。虽不识字人,亦知是天生好言语。"(《侯鲭录》卷八)黄庭坚倾倒于秦观的《千秋岁》词,爱其"飞红万点愁如海"句而觉得难以属和(《能改斋漫录》卷十六)。苏轼读秦观梦中作的《好事近》词,至"醉卧古藤阴下,了不知南北"而流涕不已(《书秦少游词后》,《苏轼文集》卷六十八)。盖因秦观的这类词深刻地表达了当时身处忧患的知识分子的凄凉悲怆,最能引发士人的感情共鸣。这种带有暮年色彩的人世凄凉远胜于不知愁滋味的少年哀怨。此种情感虽也能于当时诗人的诗里见到,但远不如词中所表现的如此真切,如此曲折,如此凄清苍凉。无怪孔平仲读《千秋岁》词至"镜里朱颜改"而惊呼:"少游盛年,何为言语悲怆如此!"(《独醒杂志》卷五)当时,秦观的《千秋岁》词,孔平仲、黄庭坚、苏轼等先后和之,皆因受其感发之故。《四库提要》说:"观诗格不及苏、黄,而词则情韵兼胜,在苏、黄之上。"从表情的角度而言,当属不易之论。

老境美的情感表达,除了人世凄凉的悲怆外,还有挺拔顿挫的沉郁。这后一种情感表达于诗以黄庭坚为代表,于词则当推周邦彦。陈廷焯《白雨斋词话》卷一说:"词至美成,乃有大宗,前收苏、秦之终,复开姜、史之始。自有词人以来,不得不推为巨擘。后之为词者,亦难出其范围。然其妙处,亦不外沉郁顿挫。顿挫则有姿态,沉郁则极深厚,既有姿态,又极深厚,词中三昧亦尽于此矣。"又说:"美成词极其感慨,而无处不郁,令人不能遽窥其旨。"如《兰陵王》:

> 柳阴直,烟里丝丝弄碧。隋堤上,曾见几番,拂水飘绵送行色。登临望故国,谁识京华倦客。长亭路,年去岁来,应折柔条过千尺。　闲寻旧踪迹,又酒趁哀弦,灯照离席。梨花榆火催寒食。愁一箭风快,半篙波暖,回头迢递便数驿。望人

在天北。　　凄恻,恨堆积。渐别浦萦回,津堠岑寂。斜阳冉冉春无极。念月榭携手,露桥闻笛。沉思前事,似梦里,泪暗滴。(《清真集》卷下)

此词当作于周邦彦游学汴梁,当"京华倦客"的元丰元祐年间,与《六丑》《大酺》等作相类,同为周词中的代表作。其中的"登临望故国,谁识京华倦客"为一篇立意处,而"隋堤上,曾见几番,拂水飘绵送行色"等语则已交待了"倦客"之由,于此可见其思致的细密。接下去的"长亭路,年去岁来"等句,抒发久客京师的羁旅之感。只写眼前景物,不写羁旅淹留之故,而凄恻愤闷之情则时时隐现,无一语不吞咽出之,并不直白道破,至结尾方说:"沉思前事,似梦里,泪暗滴。"陈廷焯说:"妙在才欲说破,便自咽住,其味正自无穷。"(《白雨斋词话》卷一)梁启超在《中国韵文里头所表现的情感》一文里将这种表情法称为"吞咽式",说:"他们在饮恨的状态底下,情感才发泄到喉咙,又咽回肚子里去。所以音节很短促,若断若续。"(《饮冰室合集》文集第十三册)周邦彦词的音节短促,与词的曲调有关,亦来自笔力的"奇崛"。王灼《碧鸡漫志》认为周邦彦的《大酺》、《兰陵王》诸曲,"最奇崛,或谓深劲乏韵,此遭柳氏野狐涎吐不出者也。"所谓"奇崛"、"深劲乏韵",与黄庭坚作诗同一路数,盖出于思虑深远。但就表情的"吞咽"而言,词的合乐体制显然给予了词作者以方便。不过由于在这种表情的"沉郁"中融进了理智的"沉思",虽然在写儿女离情和羁旅之感时,能笔力挺拔,幽咽而不流于绮靡,但却不如专主情致的悲怆吐露更能打动人心。这也正是周词不如秦词处。

第三节　强调学问和功力

一

强调学问和功力是这一时期文学思想发展的自然归属，反映了封建文化成熟时期作家集大成的自觉意识。

苏、黄等人在文艺领域创造了新的宋型文化的同时，深具文化源流承继的历史意识，故于唐人犹三致意焉。陈师道在其《诗话》中说："苏子瞻曰：子美之诗，退之之文，鲁公之书，皆集大成者也。"（《后山先生集》卷二十三）所谓"集大成"含有以复古为创新的意思，涉及到文学艺术的继承与发展的关系问题。苏轼《书吴道子画后》说："智者创物，能者述焉，非一人而成也。君子之于学，百工之于技，自三代历汉至唐而备矣。故诗至于杜子美，文至于韩退之，书至于颜鲁公，画至于吴道子，而古今之变，天下之能事毕矣。"（《苏轼文集》卷七十）关于书画的集大成，苏轼提出来后，苏门文人无更为细致的解说；而诗文的集大成，秦观论之尤详。他在《韩愈论》中说：

夫所谓文者，有论理之文，有论事之文，有叙事之文，有托词之文，有成体之文。探道德之理，述性命之精，发天人之奥，明死生之变，此论理之文，如列御寇庄周之作是也。别白黑阴阳，要其归宿，决其嫌疑，此论事之文，如苏秦张仪之所作是也。考同异，次旧闻，不虚美，不隐恶，人以为实录，此叙事之文，如司马迁班固之作是也。原本山川，极命草木，比物属事，骇耳目，变心意，此托词之文，如屈原宋玉之作是也。钩列庄之微，挟苏张之辨，摭班马之实，猎屈宋之英，本之以诗书，折之以孔氏，此成体之文，韩愈之所作是也。盖前之作者多矣，

而莫有备于愈,后之作者亦多矣,而无以加于愈,故曰总而论之,未有如韩愈者也。然则列、庄、苏、张、班、马、宋之流,其学术才气皆出于愈之文;犹杜子美之于诗,实积众家之长,适当其时而已。昔苏武李陵之诗长于高妙,曹植刘公干之诗长于豪逸,陶潜阮籍之诗长于冲淡,谢灵运鲍照之诗长于峻洁,徐陵庾信之诗长于藻丽。于是杜子美者,穷高妙之格,极豪逸之气,包冲淡之趣,兼峻洁之姿,备藻丽之态,而诸家之所不及焉。然不集诸家之长,杜氏亦不能独至于斯也。……呜呼,杜氏韩氏亦集诗文之大成者欤。(《淮海集》卷二十三)

韩愈的集大成主要体现在文体方面,所谓"成体之文"指韩愈创立的那种融言理、叙事和抒情为一体的"古文"。它要求作者在写作时要"钩列庄之微,挟苏张之辨,摭班马之实,猎屈宋之英,本之以诗书,折之以孔氏。"即出入经史,贯穿百家,集文史哲各类文体之长为一体。这种要求实含有文化上集大成的意义,故韩愈古文的历史作用只有放到整个封建文化发展的背景上方能见出。宋代古文运动的再度兴起和韩愈的受到推崇,与文化上的儒学复兴相关。宋代统治者对文化事业的重视和庆历年间印刷术中活字印刷的出现,为宋代作家的学贯古今,广取博收创造了条件;从而使"成体之文"的"古文"易在广大士人中流行,而具备广博的知识学问亦成为作家写好古文的先决条件。欧阳修、王安石、苏轼等宋代古文大家的知识之丰富、学问之广博已尽为人知。即以苏门一派的文人而言,其各种知识学问方面的素养也非常人所能比肩。如苏轼在向王安石推荐秦观时说:"今得其诗文数十首,拜呈。词格高下,固已无逃于左右。独其行义修饬,才敏过人,有志于忠义者,某请以身任之。此外,博综史传,通晓佛书,讲习医药,明练法律,此类未易一一数也。"(《与王荆公二首》其一,《苏轼文集》卷五十)苏轼在《书

付过》书里又说："秦少游、张文潜，才识学问，为当世第一，无能优劣二者。"(《苏轼佚文汇编》卷五)

在当时，由于"以文为诗"、"以议论为诗"的风气盛行，诗歌创作中言理叙事的成分加重，因而"以学问为诗"也就在所难免。黄庭坚明确提出："诗词高胜，要从学问中来。"(见《苕溪渔隐丛话》前集卷四十七)他自己的诗歌创作就带有"从学问中来"的特点，许尹《黄陈诗集注序》说他："一字一句有历古人六七作者。盖其学该通乎儒释老庄之奥，下至于巫卜百家之说，莫不尽摘其英华以发之于诗。"(《山谷诗集注》卷首)但诗歌创作毕竟与古文写作有所不同。诗以言情写心为主，与作家的个性气质有直接的联系，知识的多寡对诗歌创作的成败没有决定意义。故诗歌创作的集大成应以风格意境为主，秦观正是从这个方面来谈杜诗的"积众家之长"，所谓"穷高妙之格，极豪逸之气，包冲淡之趣，兼峻洁之姿，备藻丽之态"，多就以往诗人创作中所体现出来的风格意境而言。风格即人格，宋人所说的"学问"亦含有人格修养方面的要求。如黄庭坚《宛丘怀居士墓表》说："晚出之儒玩礼义之名而陋于知人心，失学问之意。"(《山谷外集》卷八)《答秦少章帖六》云："学问之本，以自见其性为难。"(《山谷别集》卷十六)故"以学问为诗"的深层意蕴指诗人自身的人格修养。苏、黄诗学之所以由技艺间事转入治心养气的人格修养，原因即在此。

作家诗文创作中的集大成有赖于学问，而当时人们所说的学问包括读书穷理和心性修养两个方面内容。重学问首先是强调多读书。苏轼《送任伋通判黄州兼寄其兄孜》说："别来十年学不厌，读破万卷诗愈美。"《送安惇秀才失解西归》云："旧书不厌百回读，熟读深思子自知。"(《苏轼诗集》卷六)在《与王庠书》中，苏轼教导后学"每一书皆作数过尽之"，"每次作一意求之"，他日学成，八面

受敌，与涉猎者不可同日而语也”(《苏轼文集》卷六十)。他在《记黄鲁直语》中说：“黄鲁直云：士大夫三日不读书，则义理不交于胸，对镜觉面目可憎，向人亦语言无味。”(《苏轼佚文汇编》卷五)黄庭坚也把多读书做为创作成功的重要条件，他在《跋东坡乐府》里说苏轼的词作“语意高妙，似非吃烟火食语。非胸中有万卷书，笔下无一点尘俗气，孰能至此”(《山谷集》卷二十六)。其《答洪驹父书》云：

> 自作语最难，老杜作诗，退之作文，无一字无来处。盖后人读书少，故谓韩、杜自作此语耳。古之能为文章者，真能陶冶万物，虽取古人之陈言入于翰墨，如灵丹一粒，点铁成金也。文章最为儒者末事，然索学之又不可不知其曲折。(《山谷集》卷十九)

这段话历来被视为以黄庭坚为代表的江西诗派的创作纲领，未免以偏概全。这里黄庭坚的意思不外劝导后生学诗时多读书而已。读书多固然容易产生“误把抄书当作诗”的流弊，然而在学习创作的过程中大量地阅读前辈作家的优秀作品，揣摩体会其运思造语的曲折，实也有助于自己“陶冶万物”时的“点铁成金”。所谓“点铁成金”，并不专在于”无一字无来处”，其最终目的是“自铸伟词”。黄庭坚在《书枯木道士赋后》里说：“闲居当熟读《左传》、《国语》、《楚词》、《庄周》、《韩非》，欲下笔略体古人致意曲折处，久之乃能自铸伟词，虽屈宋亦不能超此步骤也。”(《山谷别集》卷十)他在《论作诗文》中说：

> 但始学诗，要须每作一篇辄须立一大意，长篇须曲折三致焉，乃为成章耳。读书要精深，患在杂博。因按所闻动静念之，触事辄有得意处，乃为问学之功。文章惟不构空强作，诗遇境而生便自工耳。(《山谷别集》卷六)

把学作诗时的立意构思和读书时的"辄有得意处"相提并论,意在说明诗人的读书并不专在字词的摘取和知识的积累,而且也是一种创作思维的训练。诗人应该在阅读过程中熟悉前辈作家运思造意时的关键,作为自己创作的启发和借鉴。黄庭坚在《答王子飞书》里提到陈师道时说:"其作诗渊源得老杜句法,今之诗人不能当也。至于作文,深知古人之关键,其论事救首救尾,如常山之蛇,时辈未见其比。"他在《与王观复书》中说:"所送新诗,皆兴寄高远,但语生硬不谐律吕,或词气不逮初造意时。此病亦只是读书未精博耳。"又说:"所寄诗多佳句,犹恨雕琢功多耳。但熟观杜子美到夔州后古律诗便得句法。"(《山谷集》卷十九)

主张通过读书向前辈作家学习创作经验和艺术技巧,只是"以学问为诗"的一个方面,另一个方面是把读书作为作家人格修养的途径。黄庭坚在《书赠韩琼秀才》里说:"读书欲精不欲博,用心欲纯不欲杂。读书务博,常不尽意;用心不纯,讫无全功。治经之法,不独玩其文章,谈说义理而已,一言一句皆以养心治性。"(《山谷集》卷二十五)他在《与洪驹父书》中说:"常须读经书,味古人经世之意,宁心养气。"(《山谷外集》卷十)其《孟子断篇》云:"方将讲明养心治性之理,与诸君共学之。"(《山谷集》卷二十)由此可见当时流行的儒家的心性之学的影响。但苏门一派的治性养心并不以道德人格的完成为最终目的,而是强调反观自身的心灵超悟。如黄庭坚《读书呈几复二首》其二云:"吾欲忘言观道妙,六经俱是不完书。"(《山谷外集》卷十三)所谓"忘言观道妙"指心体的虚明纯静而言,是读书照见本心而超悟的表述。黄庭坚《与济川侄帖》说:"但须勤读书,令精博;极养心,使纯静。根本若深,不患枝叶不茂也。"(《山谷别集》卷十七)《书舅诗与洪龟父跋其后》说:"龟父笔力可扛鼎,它日不无文章垂世。要须尽心于克己,不见人物臧否,全用其

辉光以照本心。力学有暇,更精读千卷书,乃可毕兹能事。”(《山谷集》卷三十)

二

既然诗人的读书穷理最终要落实到人格的修养,那么,“以学问为诗”的根本即在于反观自身的治心养气。

治心养气是宋儒的一代之学,也是当时儒、佛、道三教合流的汇集处。苏辙《历代论》说:“亡兄子瞻,予师友也。父兄之学皆以古今成败得失为议论之要,以为士生于世,治气养心无恶于身,推是以施之人,不为苟生也。”(《栾城后集》卷七)苏轼贬谪黄州后即究心于禅理气术,以安心调气为养生之法。其《次韵子由寄题孔平仲草庵》云:“逢人欲觅安心法,到处先为问道庵。”《赠黄山人》说:“绝学已生真定慧,说禅长笑老浮屠。”(《苏轼诗集》卷二十一)黄州《答秦太虚书》:“吾侪渐衰,不可复作少年调度,当速用道书方士言,厚自养炼。”(《苏轼文集》卷五十二)故秦观《答傅彬老简》说:“苏氏之道,最深于性命自得之际。其次则器足以任重,识足以致远。至于议论文章乃其与世周旋,至粗者也。”(《淮海集》卷三十)所谓“性命自得”即指治心养气而言。晁补之《书鲁直题高求父杨清亭诗后》说黄庭坚“于治心养气,能为人所不为。故用于读书为文字,致思高远,亦似其为人。”(《济北晁先生鸡肋集》卷三十三)张耒《答汪信民书》说:“词生于理,理根于心。苟邪气不入于心,僻学不接于耳目,中和正人之气溢于中,发于文字语言,未有不明白条畅。”(《柯山集》卷四十六)黄裳的《书意文集序》讲得更为清楚,他说:“常回顾性分中,求其所谓养心治气之道。立之以志,作之以情,有感而动,合养而为意思,一寓之翰墨,则其所书者意耳,不主

乎言。”(《演山集》卷二十一)在当时,苏门一派的文人都把治心养气作为调节心理平衡和思维感觉的一门学问。黄庭坚所说的“尽心于克己”,“全用其辉光以照本心”,不但与宋文化发展的反省思考相吻合,开宋人以内心存养论诗之门,而且与当时理学家提出的心性诚明的哲学体认和道德修养相通。他在《濂溪诗》的序里说周敦颐“人品甚高,胸中洒落如光风霁月”(《山谷集》卷一)。《颐轩诗》云:“金石不随波,松竹知岁寒。冥此芸芸境,回向自心观。”(《山谷集》卷五)追求挺立道德实体的心性诚明的儒者气象与超然物外的清静胸襟的佛道妙悟相结合的境界。

宋人的三教合流,求同实多于别异。然而文学家所讲的心性诚明重在情性的自然真淳,与理学家所主张的那种以理窒欲的心性诚明,貌合而神异,一接触到具体问题即表现出其差异来。《续资治通鉴长编》卷八十载,元祐元年(1086)九月,“司马光卒,时方明堂降赦,臣僚称贺讫,两省欲往奠司马光,程颐不可,谓:‘子于是日哭则不歌。’苏轼讥之,遂成嫌隙。”苏轼之所以看不惯程颐,因其恪守儒家遗训而不尽人情。苏轼《中庸论》说:“君子之欲诚也,莫若以明。夫圣人之道,自本而观之,则皆出于人情。”(《苏轼文集》卷三)张耒《上文潞公献所著诗书》说:“夫诗之兴,出于人之情。喜怒哀乐之际,皆一人之私意。……虽一人之私意,而要之必发于诚而后作。故人之于诗,不感于物,不动于情而作者,盖寡矣。……夫情动于中而无伪,诗导情而不苟,则其能动天地感鬼神者,是至诚之悦也。”(《柯山集》拾遗卷十二)黄裳《乐府诗集序》也说:“诗之所自,根于心,本于情。性有所感,志有所适,然后著于色,形于声。……所谓无邪者,谓其思诚耳。诗由思诚而作,则声音舞蹈之间,特诚之所寓耳。”(《演山集》卷二十一)

以诚论诗,反映了儒家思孟学派心性之说对宋人诗论的影响,

但苏、黄一派诗学中的治心养气实不止于此。儒家讲的心性诚明多以“格物致知”的读书穷理为工夫,然而诗之真正成就并不在读书穷理,而在物我相感时的心灵超悟,需要的是虚静清旷的胸襟。故苏门一派的治心养气多引庄禅佛老为说。秦观《心说》认为:“心不在我”,“心不在物”,“心不在物我之间”。然而“虽不在我,未始离我;虽不在物,未始离物;虽不在物我之间,而亦未始离乎物我之间者,此心之真在也。譬如虚空焉,虚空者即之不亲,远之不疏,万物方有则与之有,万物方无则与之无,俯仰消息,唯万物之与俱夫”(《淮海集》卷二)。秦观这里所说的“虚空”,指心灵排除杂念后的收视反听、凝神不分的状态而言,与老庄所讲的“虚静”意思相同。黄庭坚作馆职时寓笔砚于汴京醴池寺南的“退听堂”,自编“退听堂诗”。后来洪炎编《山谷内集》,“遂以退听为断”(黄罃《山谷年谱》)。所谓“退听”,即以《庄子·人间世》里的“无听之以耳,而听之以心;无听之以心,而听之以气”为说。这种将人在日常生活中的感官感觉,经由主观心灵的意识控制而进入“唯道集虚”的直觉思维层次的“听之以气”的“退听”,是庄子“心斋”的主要方法。

在宋代,庄子所说的这种“听之以气”的心斋被道家发展为气功入静的气术。由于气功入静后所达到的物我两忘的虚空境界与禅宗讲的由静入定、由定生慧的禅悟在步骤与方法上有相同之处,故当时的文人往往庄禅合论,佛道不分。如苏轼就常把禅理气术合而为一,当作治心养气的重要手段。他在《与刘贡父》书中说:“禅理气术,比来加进否?世间关身事,特有此耳。”(《苏轼文集》卷五十)再如黄庭坚的《听崇德君鼓琴》:

> 两忘琴意与己意,乃似不著十指弹。禅心默默三渊静,幽谷清风淡相应。丝声谁道不如竹,我已忘言得真性。罢琴窗外月沉江,万籁俱空七弦定。(《山谷外集》卷三)

禅观时的禅悟强调一入手便擒住根本而明心见性,并无所谓“忘”的功夫;而黄庭坚这儿讲的“禅心默默”源于物(琴意)、我(己意)两忘,实际上是庄子心斋的方法。“幽谷清风淡相应”当为诗人“听之以气”时的感觉。这种感觉是一种静态的收视反听时的心理直觉,与日常生活里受外物刺激而引起的被动感觉不同,它的发生和发展受主观意念的控制,是由诗人的想象诱导出来的。它所要表达的是一种“丝声谁道不如竹,我已忘言得真性”的意念,此一意念既然强调“忘言”,则诗人的思维活动当以感觉变化为中心。“罢琴窗外月沉江,万籁俱空七弦定。”思维活动与感觉变化是重合在一起的。这与气功入静时那种意到气到、气到意到、意气合一的境界很相类。如果我们把这种“听之以气”的感觉思维活动看作诗人治心养气的结果的话,那么,这种感觉思维的两大特点:一、受主观意志的控制;二、思维的材料是变化着的感觉和动作,正好反映了宋诗在思维取向上以意为主而又能随物赋形的特点。

由于诗人在治心养气过程中所获得的“听之以气”的感觉已非日常生活里的感觉,带有超验的心灵感悟的直觉性质,与禅宗讲的那种超越物我的顿悟相类,所以当时的诗人多目之为“禅”,或称之为“学仙”。如苏轼《寄吴德仁兼简陈季常》云:“谁似濮阳公子贤,饮酒食肉自得仙。平生寓物不留物,在家学得忘家禅。”(《苏轼诗集》卷二十五)《夜直玉堂,携李之仪端叔诗百余首,读至夜半,书其后》:“暂借好诗消永夜,每逢佳处辄参禅。”(《苏轼诗集》卷三十)陈师道《次韵答秦少章》:“学诗如学仙,时至骨自换。缥缈鸿鹄上,众目焉能玩。”(《后山先生集》卷二)秦观《答朱广微》:“两鬓星星沧海头,强学禅那慰迟暮。”(《淮海集》卷二)张耒《寄滁州邵子发同年二首》其二:“年来万事付禅宗,两鬓虽青心已翁。”(《柯山集》卷十八)晁补之《东皋十首》其九:“李君禅味诗情里,解作黄金不润身。”

(《济北晁先生鸡肋集》卷二十一)黄庭坚《再次韵兼简履中南玉三首》其二:"江津道人心源清,不系虚舟尽日横。道机禅观转万物,文彩风流被诸生。"(《山谷集》卷六)所谓"参禅",所谓"学仙",无非是要养成一种在俗而脱俗、寓物而不留意于物的超旷的胸襟,以保持住清静的心源和超凡的感觉。

值得一提的是,宋人的脱俗并不是指外在生活环境的不一般和处世行为的出众,而是指内心世界对生活的感觉和领悟与常人不同。因而尽管吃肉喝酒,娶妻纳妾,亦可自称为"居士";身在王城闹市,亦可看作归隐。李廌在《答赵士舞德茂宣义论宏词书》里谈到"山林之文"时说:"其人不必居薮泽,其间不必论岩谷也,其气与韵则然也。"(《济南集》卷八)李之仪《吴师道藏海斋记》说:"东坡老人云:'惟有王城最堪隐,万人如海一身藏。'信矣其能知隐者。尝试言之,隐无不可也,能定则能隐矣。"(《姑溪居士前集》卷二十九)如此,则所谓高蹈尘世、不同流俗,全在于内心修养上了。只要心定意静,胸次超旷则自然脱俗,不必真的隐居深山老林。即以生活中的饮食男女之事而言,如"听之以耳",难免沉湎于感官享乐之中;"听之以心",有种种是非计较和欲望无止境带来的痛苦;若"听之以气",则能寓物而不留物,超越于是非利害之上,是为不俗。宋人之所以特重治心养气者在此。

三

主张"道"、"技"两进,是苏门一派文学思想的重要内容,目的是为了使作家在"了然于心"的同时,能够"了然于口与手"。苏轼《答谢民师书》说:"是之谓词达,词至于能达,则文不可胜用矣。"(《苏轼文集》卷四十九)从这个角度来看,作家的艺术表现功力与

其学问修养是连在一起的。苏轼《跋秦少游书》说："技进而道不进，则不可，少游乃技、道两进也。"(《苏轼文集》卷六十九)《书李伯时山庄图后》说："虽然，有道有艺。有道而不艺，则物虽形于心，不形于手。"(《苏轼文集》卷七十)《评杨氏所藏欧蔡书》云："独蔡君谟书，天资既高，积学深至，心手相应，变态无穷，遂为本朝第一。"(《苏轼文集》卷六十九)苏轼之所谓"道"有两个层次，在物者为自然之妙理，事物发展变化之规律，可通过积学穷理而得之；在我者为"不可见，不可言，不可取，不可去"之"真我"(《庄子解》,《苏轼文集》卷六)，属主体内在的真常心性，只有靠治心养气去把握。正是"道"的这两个层次决定了以求道为目的的"学问"方法是积学穷理和治心养气。治心养气属于作家个人的人格修养，受其才性气质的影响，作家获得心灵超悟的方法和过程各不相同，而且往往具有只可意会难以言传的特点，只能含糊其辞地名之曰"参禅"、"学仙"。李之仪《与李去言》书云："说禅作诗本无差别，但打得过者绝少。"(《姑溪居士前集》卷二十九)黄裳《论性表》说："悟在俄顷之间，苟且不苟，盖虽多岁月，窥陈编博古以究无穷之理，譬犹捕月于水中，终不可得。"(《演山集》卷二十六)但作家的积学穷理则有"读书"作为切实可行的方法，在阅读前人作品的过程中，通过体会其立意的曲折和行文的关键而学到艺术表现技巧方面的知识和本领，从而在文学创作中表现出较深厚的艺术功力。在当时的诗歌创作中，所谓"功力"也就主要体现在关乎语言表现技巧的用典、句法和炼字等方面。

用典本是中国古典诗歌艺术常用的手法，但到了苏、黄，无论用典的范围或用典的技巧，都有了很大的发展。所谓"典"，来自两个方面，一是旧事，二是成辞。前者多出自经史，后者主要来自前辈文人的作品。苏轼《题柳子厚诗二首》其二说："诗须有为而作，

用事当以故为新,以俗为雅。”(《苏轼文集》卷六十七)所谓“以故为新”专指用典而言。”以俗为雅”似有二义:一是指作诗不避俚俗,如苏轼《被酒独行,遍至子云威徽先觉四黎之舍,三首》其一:“但寻牛矢觅归路,家在牛栏西复西。”(《苏轼诗集》卷四十二)二是特指用典时采稗官野史和民间传说故事入诗,与经史中的典故相并重。苏、黄诗用典的特点是范围极广,经史而外,稗官野史,道藏释典,医书农书等,无不随手摘引,显示出他们知识学问的广博。或着力于语工,或尽心于意新,讲究驱遣灵活、运化无迹。黄庭坚在《再次韵杨明叔》诗引中说:“盖以俗为雅,以故为新。百战百胜,如孙吴之兵。棘端可以破镞,如甘蝇飞卫之射,此诗人之奇也。”(《山谷集》卷六)特别是作家在诗里采用前人的“成辞”时,“以故为新”显得尤为重要,否则难免像西昆派一样有“挦扯”他人之嫌。故黄庭坚在主张作诗“无一字无来处”的同时,强调“夺胎换骨”。惠洪《冷斋夜话》卷一说:

> 山谷云:诗意无穷,而人之才有限。以有限之才,追无穷之意,虽渊明、少陵,不得工也。然不易其意而造其语,谓之换骨法;窥入其意而形容之,谓之夺胎法。

所谓“换骨”指在采用前辈诗人的“成辞”入诗时,取其意而变其言辞,令语句工妙甚于原作。如李白诗有云:“鸟飞不尽暮天碧。”又:“青天尽处没孤鸿。”意佳而辞气不连。黄庭坚用其意而变其语云:“瘦藤柱到风烟上,乞与游人眼界开。不知眼界阔多少,白鸟去尽青天回。”(《登达观台》,见《冷斋夜话》卷一)黄庭坚在《云巢诗序》中说:“读书不虚,用日多,得古人著意处。文章雄奇,能转古语为我家物。”(见《云巢集》卷八)此即为换骨。“夺胎”与换骨相反,不变其语而变其意,在采用前人成辞时,用心专在于取前人诗语中所含之意,有如坐胎,然后加以生发,使其诗意新于原作。语虽用古,

实则创新,字句仿佛而命意实别。如白居易诗:“醉貌如霜叶,虽红不是春。”苏轼取其意而形容之:“寂寂东坡一病翁,白须萧散满霜风。小儿误喜朱颜在,一笑那知是酒红。”(《纵笔三首》其一,《苏轼诗集》卷四十二)。此即为夺胎。从根本上说,黄庭坚讲的“夺胎换骨”法不过是苏轼“以故为新”的用典主张的创造性发挥和具体运用。当时,一些词人在创作中化用唐人诗句,亦不外“换骨”、“夺胎”二法。如王铚《默记》卷下云:“贺方回遍读唐人选集,取其意以为诗词。”陈振孙《直斋书录解题》说周邦彦的《清真词》“多用唐人诗隐括入律,浑然天成”,张炎《词源》卷下亦说周邦彦“采唐诗,融化如自己者,乃其所长”。由此可见,如何正确地化用前人“成辞”,乃当时诗词创作中的重要问题。“夺胎换骨”说的出现,标志着古代诗人用典技巧的成熟。

其次是“句法”问题。苏轼《次旧韵赠清凉长老》说:“安心有道年颜好,遇物无情句法新。”(《苏轼诗集》卷四十五)所谓“句法新”,并不仅仅是个词句安排问题,而且关乎诗人创作时的立格和命意。但苏轼多以才气胜,纵笔快意,于句法并不太着意;而黄庭坚作诗多出于苦思,十分讲究句法,他把句法作为学习前辈诗人创作经验的具体途径。如《次韵文潜立春日三绝句》:“传得黄州新句法,老夫端欲把降幡。”(《山谷外集》卷十一)《子瞻诗句妙一世,乃云效庭坚体,盖退之戏效孟郊樊宗师之比,以文滑稽耳。恐后生不解,故以韵道之》:“赤壁风月笛,玉堂云雾窗。句法提一律,坚城受我降。”(《山谷集》卷二)又如:“寄我五言诗,句法窥鲍谢。”(《寄陈适用》,《山谷集》卷四)“无人知句法,秋月自澄江。”(《奉答谢公静与荣子邕论狄元规孙少述诗长韵》,《山谷集》卷二)“比来工五字,句法妙何逊。”(《元翁坐中见次元寄到和孔四饮王夔玉家长韵,因次韵,率元翁同作寄溢城》,《山谷外集》卷三)“一洗万古凡马空,句法

如此今谁工。”(《题韦偃马》,《山谷外集》卷四)“句法俊逸清新,词源广大精神。”(《再用前韵赠子勉四首》其三,《山谷集》卷十二)等等。如此重视句法,可以说是前所未有。

黄庭坚诗论的一个特点是将比较玄妙的诗歌的风格意境问题落实到具体的句法和炼字等艺术表现技巧上,他自己的创作就体现了这一点。普闻《诗论》说:“诗家云:炼字莫如炼句,炼句莫若得格;格高本乎琢句,句高则格胜矣。天下之诗,莫出二句,一曰意句,二曰境句。境句则易琢,意句难制。境句人皆得之,独意不得其妙者,盖不知其旨也。所以鲁直、荆公之诗出于流辈者,以其得意句之妙也。”所谓“得意句之妙”,普闻举黄诗《寄黄几复》中的“桃李春风一杯酒,江湖夜雨十年灯”为例,认为:“春风桃李但一杯,而想象无聊屡空为甚;飘逢寒雨十年灯之下,未见青云得路之便,其羁孤未遇之叹俱见矣。其意句亦就境中宣出。桃李春风,江湖夜雨,皆境也,昧者不知,直谓境句,谬矣。”(见《说郛》卷六十七)就黄诗的“意句”而言,除了“亦就境中宣出”者外,还有句上求远,语有余意的特点。如《和答登封王晦之登楼见寄》:“清坐一番春雨歇,相思千里夕阳残。”(《山谷外集》卷四)《光山道中》:“梦幻百年随逝水,劳歌一曲对青山。”(《山谷外集》卷十三)《弈棋二首呈任公渐》:“心似蛛丝游碧落,身如蜩甲化枯枝。”(《山谷外集》卷七)这些诗句,语虽平易而立意深远。推源其用心,不外乎标新立异,出奇制胜,因此在句子的组织和音律的运用方面也力求不同凡熟。如五言诗的正格是上二下三,而黄诗中则有上一下四或上三下二的句子:“吞/五湖三江”,“牛砺角/尚可”。这种通过句式组织上的变更而使文气反常的句子称为“拗句”。此外,还有“拗律”,即在一句之中使平仄互换,造成音调的突兀。在黄庭坚的三百一十余首七律里,拗体就占了一百五十余首,达总数的一半以上。这说明,句法

不仅是黄庭坚学习前人艺术经验的人口，也是他自己在创作中推陈出新的重要方面。正如张耒《读鲁直诗》所说："不践前人旧行迹，独惊斯世擅风流。"(《柯山集》卷十八)

再就是炼字了。苏轼《崔文学甲携文见过，萧然有出尘之姿，问之，则孙介夫之甥也。故复用前韵，赋一篇，示志举》云："清诗要锻炼，乃得铅中银。"(《苏轼诗集》卷四十五)《书赠徐信》又说："大抵作诗当日锻月炼，非欲夸奇斗异，要当淘汰出合用事。"所谓"锻炼"，特指炼字而言。如王平甫《甘露寺》诗有云："平地风烟飞白鸟，半山云水卷苍藤。"苏轼认为："神情全在'卷'字上，但恨'飞'字不称耳。"(《苏轼佚文汇编》卷五)于是改"飞"字为"横"字，王平甫为之叹服。范温《潜溪诗眼》说："句法以一字为工，自然颖异不凡；如灵丹一粒，点铁成金也。浩然云：'微云淡河汉，疏雨滴梧桐。'工在'淡''滴'字。"又说："好句要须好字，如李太白诗：'吴姬压酒唤客尝。'见新酒初熟，江南风物之美，工在'压'字。"在黄庭坚的诗里，这种一句之中善用动词、形容词的炼字法，亦可举出许多。如：

擘开华岳三峰手，参得浮山九带禅。(《赠清隐持正禅师》，《山谷外集》卷十四)

风乱竹枝垂地影，霜干桐叶落阶声。(《宿广惠寺》，《山谷外集》卷十三)

马啮枯萁喧午枕，梦成风雨浪翻江。(《六月十七日昼寝》，《山谷集》卷九)

数行嘉树红张锦，一派春光绿泼油。(《寄别说道》，《山谷外集》卷十三)

坐对真成被花恼，出门一笑大江横。(《王充道送水仙花五十枝欣然会心为之作咏》，《山谷集》卷七)

黄庭坚诗歌的炼字，继承了杜甫"语不惊人死不休"和韩愈"惟陈言

务去”的创作思想,但在具体实践过程中又有所发展变化。这就是除了句中关键性动词形容词的锤炼外,尤注重语助虚词的运用,以单行之气,寓于排偶之中。如:“世上岂无千里马,人中难道九方皋。”(《过平舆怀李子先时在并州》,《山谷外集》卷六)“文章功用不经世,何异丝窠缀露珠。”(《戏呈孔毅父平仲》,《山谷集》卷四)“烦恼林中即是禅,更向何门觅重悟。”(《和任夫人悟道》,《山谷外集》卷四)“诗到随州更老成,江山为助笔纵横。”(《忆邢惇夫》,《山谷集》卷九)至于为苏轼所欣赏的咏雪名句,“卧听疏疏还密密,起看整整复斜斜”(《咏雪奉呈广平公》,《山谷集》卷九),则不仅仅是以虚字行气,而是全凭虚字腾挪,有纵恣变化,意深语工之妙。在诗歌创作中,虚字一多,转折顿挫即多。作者的思力层层深入,既见其覃思深微,又便于议论铺叙。谢榛《四溟诗话》卷四指出:“凡多用虚字便是‘讲’,‘讲’则宋调之根。”

作家的艺术功力不仅是语言技巧的运用问题,亦与作家的学问胸襟相关。学问和功力是不能截然分开的。诗人的用典、句法、炼字,须以广泛地阅读前人的优秀作品,培养敏锐的审美感觉为基础,而且用典、句法、炼字等语言表现技巧本身并不是创作的目的。黄庭坚尽管在这些方面下了很大的功夫,但他所追求的仍然是杜甫诗歌创作中那种无意为文而文已至、篇终接浑茫的入神境界。他在《次韵奉答少激纪赠二首》其一中说:“诗来清吹拂衣巾,句法词锋觉有神。”(《山谷集》卷十)《荆南签判向和卿用予六言见惠次韵奉酬四首》其三:“覆却万方无准,安排一字有神。”(《山谷集》卷十二)这里讲的“有神”,指创作过程中由讲究表现技巧而进于无技巧的出神入化之境。苏、黄等人的强调学问和功力,是以追求一种“意在无弦”的艺术高境为目的。朱弁《风月堂诗话》说:“西昆体句律太严,无自然态度。黄鲁直深悟此理,乃独用昆体工夫而造老杜

浑成之地。"所谓"昆体功夫",即以讲究用典炼字和句律精严为特色;而"浑成之地",是艺术创作的"入神"境界,也是诗人的最高追求。严羽《沧浪诗话》说:"诗之极致有一,曰入神。诗而入神,至矣,尽矣,蔑以加矣。"

总之,强调学问和功力,反映了宋文化成熟时期作家在思想和艺术等方面以集大成为创新的自觉意识。以文章写作而言,苏轼出入三教,才高识广,无论言理、记事、传情,均能纵横变化,各臻其极;使"成体之文"的古文在艺术表现力方面达到了前所未有的高度,为整个封建社会后期的散文创作树立了楷模。就诗而言,以苏、黄为代表的宋诗成为唐诗之后的又一高峰,苏轼的七古,黄庭坚的七律,都做到了汇粹百家之长而自出新意,在表现技巧的各个方面能于唐人的百尺竿头之后更进一尺。元好问说"只知诗到苏、黄尽"(《论诗三十首》,《遗山先生文集》卷十一),决非虚语。在整个封建文化没有新变之前,作诗者不入于唐则流于宋,始终逃不出李、杜、苏、黄的藩篱。苏、黄诗的集大成不仅反映在他们对六朝和唐人的学习借鉴上,也表现为他们完成了自宋初以来诗歌创作的各种思想倾向和艺术追求的综合创造。词的集大成则反映在周邦彦的创作活动中。周邦彦的词作集宋词新变以来的柳永、秦观、贺铸等人之长,又多从唐诗取其藻采和故实,在词调的搜求、审定和创造方面达到了较为完备的程度。因而在秦七、黄九之后,特别受到推崇。沈义父《乐府指迷》说:"凡作词当以清真为主。盖清真最为知音,且无一点市井气,下字运意,皆有法度,往往自唐宋诸贤诗句中来,而不用经史中生硬字面,此所以为冠绝也。"(《词话丛编》第一册)周济《宋四家词选目录序论》说:"清真,集大成者也。"(《词话丛编》第二册)刘熙载《艺概》卷四亦云:"周美成词,或称其无美不备。"这里说的"集大成"和"无美不备",指周邦彦词在艺术表现

方面的"功力"而言，包括审音，制谱，句式和炼字等诸多方面。若仅就词艺功力的精工博大而言，称周邦彦为集大成者并不为过。王国维《清真先生遗事》说："北宋人如欧、苏、秦、黄，高则高矣；至精工博大，殊不逮先生。故以宋词比唐诗，则东坡似太白，欧、秦似摩诘，耆卿似乐天，方回、叔原则大历十才子之流，南宋唯一稼轩可比昌黎，词中老杜，则非先生不可。"(《王国维遗书》第十一册)

第四章　成熟时期的文学思想(下)

宋哲宗元符三年(1100),秦观卒于藤州。徽宗建中靖国元年(1101),苏轼卒于常州。同年,陈师道亦卒于开封。黄庭坚在《次韵文潜》一诗中惊呼:"年来鬼祟覆三豪,词林根柢颇摇荡。"(《豫章黄先生文集》卷八)殊不知此后十余年里,黄庭坚、晁补之、苏辙、张耒等一批代表北宋文学思想发展高峰的元祐文人亦相继去世。与此同时,由于党争而导致的政治倾轧也使以苏、黄为代表的文学思想的发展受到了来自官方的遏制。如崇宁二年(1103),朝廷曾下诏将苏洵、苏轼、苏辙、黄庭坚、张耒、晁补之、秦观等人的文集印板悉行焚毁,令州县立党人碑。政和四年(1114),黄潜善奏禁元祐学术。宣和元年(1119),天下禁诵苏轼文,其尺牍在人间者皆毁去。宣和五年(1123),诏举人传习元祐学术者以违制论,蔡絛因其《西清诗话》多用苏、黄之说被劾,受勒停处分。次年,又下诏禁止收藏习用苏黄之文,犯者以大不恭论。可是,一种成熟了的文学思想的影响和发展不是几道行政禁令就能清除得掉的。从吕本中作《江西诗派图》的北宋政和年间,到杨万里、陆游等开始以自己的面目出现在诗坛的南宋隆兴初年,约五十余年,苏、黄诗风及其文学思想的影响在文学创作领域一直处于主导地位。先是以黄庭坚为学习榜样的江西诗派的形成,这是宋代最大和流行最广的一个文学流派。接着是一批在创作个性方面与苏轼相近的作家出现,他们虽号称学习江西,可在具体创作中反映出来的文学思想却与《江西

诗派图》里的诗人有明显的不同。再就是有些作家在创作里体现出了融合苏、黄的思想倾向。这一时期的作家,不出于黄则入于苏。尽管他们的创作个性和理论主张不尽相同,但却有一个共同的创作追求——"格高"。他们在创作中继承和发展了苏、黄等人崇尚清旷的思想,但在不同的阶段和不同作家的创作里,"格高"的内涵并不一样。

现存的名目可考的宋人诗话,多数产生于这个时期。除大量的个人诗话专集外,还出现了诸如《诗话总龟》、《苕溪渔隐丛话》等带有总集性质的诗话集成之作。批评方面诗话的繁荣与创作中苏、黄诗风的盛行有着某种直接的联系,同为宋文化成熟时期文学思想进一步发展的产物。值得注意的是,这个时期的诗话与早期诗话那种记录轶闻趣事以资闲谈的随笔已有所不同,开始由述事记言转为论辞论意。着重于学诗和作诗之法,从句法格调入手评论作家作品,以创作时无法浑成为最高境界。因而重视"活法",讲究"悟人"。许顗的《彦周诗话》说:"诗话者,辨句法,备古今,纪盛德,录异事,正讹误也。"(见《历代诗话》)这是当时有关诗话的最简明的定义。句法是以黄庭坚为代表的江西派诗学的核心,它关系到学诗、作诗、诗体、诗格等多方面的问题。当时许多诗人在创作里追求的格高最终要落实到句法上,因此"辨句法"就成为诗歌批评首先关注的中心内容。但随着江西诗派创作中的弊病为人们所认识,一些诗话作者对江西诗风提出了批评,促成了"活法"理论的产生。与此相关的"悟人"说,不仅弥补了建立在诗歌语言结构分析基础上的句法理论见辞不见人的不足,而且反映了诗话批评事理相即、用中见体的思维方式所构成的非体系性的实践逻辑。这是当时大多数诗话著作缺乏严密的理论体系的一个重要原因。

除了传统的诗文创作和批评之外,这个时期文学思想的发展

还受到了民间文艺的影响。最早起源于民间的词到这时已完全演变为文人学士手中的新的抒情诗体，除了在声律方面还具有“别是一家”的特点外，其创作手法和风格韵味与诗已很接近。诗庄词媚的分界已打破，不少作家在词里反映出来的创作个性与他们的诗作是一致的。此外，自北宋以来，随着城市经济的发展，汴京、临安等城市出现了大量的瓦肆勾栏一类的市民娱乐场所。中国最早成熟的戏曲形式温州杂剧，即被认为出于宣和之后、南渡之际。从赵令畤所作的《元微之崔莺莺商调蝶恋花词》（又称“《莺莺传》鼓子词”）中就可看到后来戏曲《西厢记》的雏形。当时民间说话（包括“讲史”、“小说”等）技艺的流行促成了宋话本的产生。过去被人们看不起的曲艺小说等俗文学的发展繁荣，引起了文人们的广泛注意。戏曲批评和小说批评以诗话和笔记的附庸形式开始出现，并且影响到了文人的诗文创作，成为当时文学思想发展过程中不容忽视的一项重要内容。

第一节　以“格高”为创作宗旨

在苏、黄等人的文学思想的影响下，北宋末和南宋初的作家形成了以“格高”为宗旨的创作思想；但在不同时期和阶段，作家于具体创作实践活动中体现出来的“格高”并不一样。一是北宋政和宣和年间，《江西宗派图》里的诗人以体现避世鄙俗、抱道而居的内在人格修养为格高。二是靖康建炎年间，忧国忧民、愤世疾俗的作家以表现恢张悲壮的气格为格高。三是南宋绍兴年间，有识之士欲合苏诗的畅达与黄诗的瘦硬为一体，其创作或流动圆活，意脉贯通；或剥落铅华，孤峭雅洁，追求气格与人格相统一的格高。

一

格高的基本要求是不俗，苏、黄均以不俗来评人论艺。但就其具体创作而言，苏诗的不俗本于清旷豪放的性情气质，以才气纵横为胜，笔力超迈，自然脱俗；若非禀性相近，极不易学步。黄诗的不俗则以造语的好奇尚硬和内省的观照思考为特点，不仅有具体的句法格律可供学习，而且符合北宋末年那种文网严密的黑暗社会政治条件下困顿不得志的士大夫知识分子洁身自好的内敛心理的需要，故能在文人中风行一时，蔚为宗派。

黄庭坚在世时，向他学诗的人就不少。陈师道在《答秦观书》中说："仆于诗初无师法，然少好之，老而不厌，数以千计。及一见黄豫章，尽焚其稿而学焉。""仆之诗，豫章之诗也。豫章之学博矣，而得法于杜少陵。"(《后山先生集》卷九)除陈师道而外，高荷、王直方、谢逸等先后受知于黄庭坚，洪朋、洪刍、洪炎、徐俯等直接亲炙山谷。他们的诗歌创作都带有向黄庭坚学习的痕迹，黄庭坚也把他们视为诗道的继承者加以表扬。如黄庭坚在读了谢逸的诗后"大惊曰：张、晁之流也"(见惠洪《跋谢无逸诗》，《石门文字禅》卷二十七)。其《赠高子勉四首》中称高荷"文章瑞世惊人，学行刳心润身。"(《山谷集》卷十二)他在《书倦壳轩诗后》中说："予因邠老故识二何，二何尝从吾友陈无己学问，此其渊源深远矣。洪氏四甥才器不同，要之皆秀于林者也。师川亦予甥也，比之武事，万人敌也。"(《山谷集》卷二十)其《与徐师川书》又说："所寄诗正忙时读数过，辞皆尔雅，意皆有所属，规模远大。自东坡、秦少游、陈履常之死，常恐斯文之将坠，不意复得吾甥，真颓波之砥柱也。"(《山谷集》卷十九)黄庭坚所称道这些后继者，除个别外，都被吕本中列入《江西

宗派图》里。

吕本中的《江西宗派图》作于政和元年左右，为其早年所作。尽管在此之前就已存在着以黄庭坚诗为学习榜样的诗社组织，但此图出现之后，才有了正式的诗派名称和人员名单。诗派成员主要由两部分人组成，一部分是黄庭坚的学生，一部分是与吕氏家族及吕本中本人有密切交往的诗人，两者互有叠合。如谢逸既受知于黄庭坚，又与吕本中有密切联系。吕本中《师友杂志》说："政和初，无逸至京师省试。尝寄予书，极相推重，以为当今之世主海内文盟者，惟吾弟一人而已。"（转引自《古典文学研究资料汇编·黄庭坚和江西诗派卷》第 735 页）这或许是促使吕本中作《江西宗派图》的一个原因。但吕本中并非江西人，图中所列的二十五位诗人，有十余人不是江西人。这说明江西诗派在开始并不是以地域划分的文学流派，只是一个在精神追求和审美趣味方面大致相近的观念性组织。"宗派"一词源于禅宗传法，具有很强的衣钵相传的宗门意识；同时也受到当时党争派别和学术派别的影响，带有标榜门户，抬高师友和自己的性质。不过，在苏、黄等人去世后的政和至宣和年间，能代表当时文学创作成就的还是宗派图里所列的一些作家。他们在黄庭坚诗风影响下所形成的创作追求，反映了封建专制政治高压之下文学思想的曲折发展。

最明显的是避世鄙俗的创作倾向。《江西宗派图》里的诗人多数与黄庭坚有或深或浅的亲缘师友关系，在政治上难免有元祐党人之嫌。北宋自崇宁年间开始，以徽宗和蔡京为首的"绍述派"对元祐党人和元祐学术采取了一系列压制排斥打击的措施，如立党人碑，诏戒元祐学术，禁毁苏、黄等人的文集等。这种政治迫害至政和年间达到高峰。当时的应试罢诗赋，作诗不仅无益，反易惹祸。江西诗派正是在这种社会背景下形成的。他们接受了黄庭坚

晚年那种内心洞达世事、泾渭分明,而外表和光同尘、淡泊超然的精神旨趣,形成了一种退避社会、洁身自好的创作态度。宗派图里的诗人多数不曾闻达,如潘大临、洪朋、谢逸、谢薖等皆举进士不第,布衣终身;李彭、夏倪、汪革、李錞、杨符等生平事迹不详;晁冲之、"二林"(林敏功、林敏修)、"三僧"(如璧、祖可、善权)等为逍遥山林的隐逸之人。他们对社会政治基本上持淡漠的态度,彼此酬唱,参禅问道,醉心于日常生活里的琐事细物、师友朋辈间的情谊、高洁脱俗的内心修养等,徐俯为黄庭坚所欣赏的名句:"平生功名心,夜窗短檠灯。"(见《王直方诗话》)表达的就是一种遗声利、冥得丧的超然出尘之思和深沉静默的老成心境。黄庭坚在《与徐师川书》中说:"文章乃其粉泽,要须探其根本。根本固则世故之风雨不能漂摇,古之特立独行者盖用此道耳。"(《山谷别集》卷十七)所谓"探其根本"指治心养气而言。尽管黄庭坚教导后辈须以治经而自探其本,但宗派图里的诗人多以参禅为治心养气、洁身自好之途。如徐俯,"靖康初,为尚书外郎,与朝士同志者挂钵于天宁寺之择木堂,力参圆悟。悟亦喜其见地超迈。"(《五灯会元》卷十九)圆悟即为当时享有盛名的克勤禅师。再如饶节,"早有大志,既不遇,纵酒自晦,或数日不醒"(《老学庵笔记》卷二)。佯狂避世,后来干脆削发为僧,法号如璧。其《蔡伯世吕隆礼敦智李肃老求颂二首》其二云:"文章于道未为尊,争似无为实相门。要做仲尼真弟子,须参达摩的儿孙。"(《倚松老人诗集》卷二)他在《送善权归豫章》中说:"道人久学祖师禅,败裙破衲今几年。胸中秀气磨未尽,时出新诗皆可传。"(《倚松老人诗集》卷一)当时宗派图里的诗人多主张用禅宗那种静观内省的方式来观照事物,发现日常生活中的诗意,以体现其淡泊自甘、回避社会政治的脱俗和高雅。如洪朋《怀黄太史》云:"禅心元诣绝,世事更忘机。"(《洪龟父集》卷下)谢薖《有怀如璧道

人》说:“尘埃不染心如镜,妙句何妨与世传。”(《竹友集》卷六)谢逸在《浩然斋记》中认为:“盖善养气,然后不动心;不动心,然后见道明。其《林间录序》说:“大抵文士有妙思者未必有美才,有美才者未必有妙思。惟体道之士,见亡执谢,定乱两融,心如明镜,遇物便了,故纵口而笔,肆谈而书,无遇而不贞也。”(《溪堂集》卷七)徐俯在回答汪藻“作诗法门如何入”时说:“即此席间杯柈果蔬,使令以至目力所及,皆诗也。”(《独醒杂志》卷四)这种创作态度,不仅能避免文字狱的牵连,而且能体现出诗人不为功名利禄所动的脱俗和格高。

与这种避世的创作态度相关联,反对怨刺,避免批评时政,就成为江西诗派极为重要的诗学纲领。黄庭坚在《答洪驹父书》中告诫后学:“东坡文章妙天下,其短处在好骂,慎勿袭其轨也。”(《山谷集》卷十九)他在《书王知载朐山杂咏后》里又说:“诗者,人之性情也。非强谏争于朝廷,怨忿诟于道,怒邻骂坐之为也。其人忠信笃敬,抱道而居,与时乖违,遇物而喜,同床而不察,并世而不闻。情之所不能堪,因发于呻吟调笑之声,胸次释然,而闻者亦有所劝勉。比律而可歌,列干羽而可舞,是诗之美也。其发为讪谤侵凌,引颈以承戈,披襟而受矢,以快一朝之忿者,人皆以为诗之祸。是失诗之旨,非诗之过也。”(《(山谷集)》卷二十六)黄庭坚把强谏怨忿视为诗之祸,是当时高压政治之下文字狱的严酷所致,是出于对文化专制的畏惧。他把忠信敦厚的抱道而居和胸次释然作为诗之美,实际上是要求作家“尽心于克己,不见人物臧否”(《书舅诗与洪龟父跋其后》,《山谷集》卷二十)。退回艺道或遁入山林,琴棋书画,颐养闲情,安贫乐道,遗世独立。当时《江西宗派图》里的大部分诗人正是在这种思想指导下进行创作的,他们留传下来的诗多为题画和赠答之作,避免直接涉及时政。即便不能忘怀时事,也只是通

过日常生活中内心情感的抒发,曲折地反映社会政治动乱带来的人生失落和苍凉。重话轻说,深沉稳健。如晁冲之的《次二十一兄》:

忆在长安最少年,酒酣到处一欣然。猎回汉苑秋高夜,饮罢秦台雪作天。不拟伊优陪殿下,相随于芀过楼前。如今白发山城里,宴坐观空习断缘。(《晁具茨先生诗集》卷十)

晁冲之是宗派图里的诗人中较有特色的一位,吕本中《紫微诗话》说:"众人方学山谷诗时,晁叔用冲之独专学老杜诗。"他的这首作品于离乱之后追溯承平往事,寄慨今昔,词意悲凉,与杜诗有相近处。但诗的结尾以佛家的"宴坐观空"化解尘缘,作超凡脱俗之想,已无杜诗那种危愤激烈的情感和批判现实的精神。笔底胸间,波澜不惊,气平如镜。如喻汝砺《晁具茨先生诗集序》所说:"叔用既以油然栖志于林涧旷远之中,遇事写物,形于兴属。味其风规,渊雅疏亮,未尝为凄怨危愤激烈愁苦之音。"(《晁具茨先生诗集》卷首)当时江西派诗人里学杜的并不止晁冲之一人,他们欣赏的是杜甫夔州后诗自我内省的创作风貌和人格力量,把"立格"视为学杜之要。杜甫诗歌创作中那种悲凉慷慨的忧国忧民之情,被归之于忠信笃敬的人格要求。于是儒家那种直言敢谏、补察时政的积极入世精神为内省观照的人格自我完善意识所代替,往往由此而流于禅。因此这个时期诗人的思想多具外儒内佛的特点。

作为北宋末年士人心理和社会思潮的一种反映,江西诗派的创作思想与当时理学家的文学主张是相符合的。如杨时在其《语录》中说:"为文要有温柔敦厚之气,对人主语言及章疏文字,温柔敦厚尤不可无。如子瞻诗多于讥玩,殊无恻怛爱君之意。"又说:"作诗不知风雅之意,不可以作。诗尚谲谏,唯言之者无罪,闻之者足以戒,乃为有补。若谏而涉于毁谤,闻者怒之,何补之有?观苏

东坡诗,只是讥诮朝廷,殊无温柔敦厚之气,以此人故得而罪之。"(《龟山集》卷十)杨时又称龟山先生,与吕希哲同为程颐门人。江西宗派图里的作家在学术思想和师友关系上多与此二人相连。如果说以苏轼为代表的蜀学和以程颐为代表的洛学在思想上是针锋相对的话,那么这种对立到了以黄庭坚为首的江西诗派形成时已不复存在。如黄庭坚在《宋元学案》中被列为李常门人,而李常与吕希哲为讲友。徐俯是杨时的学生。汪革、谢逸、谢薖、饶节等出自吕希哲门下。吕本中《童蒙训》卷下说:"崇宁间,饶德操节、黎介然确、汪信民革同寓宿州,论文会课,时时作诗,亦有略诋及时事者。荥阳公(吕希哲)闻之,深不以为然。"由此可见,宗派图里诗人那种避免批评时政的创作思想与理学思想的影响有关。理学家主张"正心诚意",以诗作为吟咏性情、涵养道德的工具,强调作诗须有温柔敦厚之气,这在当时江西诗派的创作中是得到了体现的。其基本精神是反对纵情任性,追求内敛的主体人格的自我完善,退避社会政治而洁身自好,这是程门后学与苏、黄后学之所以携手而行的内在思想原因。就客观社会环境而言,当时被禁的元祐学术既指苏、黄诗学,也包括二程的理学,共同的政治遭遇也易使本来分歧较大的派别在某些方面找到共同点。

二

文学思想的发展变化,除受时代社会政治的影响外,还与作家的创作个性有关。南北宋之交的靖康建炎年间,金兵攻陷汴京,宋高宗渡江南逃,民族矛盾加剧。在此国破家亡,崎岖兵乱之际,一批作家以恢张悲壮为"格高",忧国忧民,敢于指陈时政,激昂顿挫。尽管他们中有的人自认为出自江西派,但他们的创作个性更近于

苏轼那种才情纵横、自由挥洒,嘻笑怒骂皆成文章的自然为文。因此他们在创作活动中表现出来的文学思想倾向,也就与江西宗派图里的作家大不一样了。

首先值得一提的是张元干。他在《亦乐居士集序》中说:"予晚生,虽不及东坡、山谷,而少时在江西,实从东湖徐公师川授以句法。"认为自己作诗得江西诗友之传。其《苏养直诗帖跋尾六篇》回忆早年学诗的情况时说:"往在豫章,问句法于东湖先生徐师川,是时洪刍驹父,弟炎玉父,苏坚伯固,子庠养直,潘淳子真,吕本中居仁,汪藻彦章,向子諲伯恭,为同社诗酒之乐。予既冠矣,亦获攘臂其间。大观庚寅辛卯岁也。"(《芦川归来集》卷九)辛卯岁(1111),正是吕本中作《江西宗派图》的大致时间。当时,张元干、汪藻、苏庠、向子諲等与徐俯、洪刍等同属诗社中人,而且张、汪都自称是从徐俯处学的句法。但吕本中作宗派图偏偏把他们排除在外,其原因似在于他们的创作个性更近于苏轼而非黄庭坚。宗派图里的作家是专以黄庭坚为学习榜样的,讲究抱道而居,胸次释然,多数不直接在创作中批评时政。如靖康元年(1127),金人攻陷汴京时,为黄庭坚寄以厚望的洪刍甚至帮助金人收刮钱财,于气节有亏。徐俯虽对张邦昌的僭位不满,置一婢子名之曰"昌奴",供人驱使,但并没有直接反映战乱和鞭挞时政的作品留传下来。而张元干、汪藻、向子諲,以及李纲、陈与义等作家则不同,从创作个性来看,他们比宗派图里的诗人显得更有血性和才情。如张元干《陇头泉》词:"少年时,壮怀谁与重论?视文章真成小技。要知吾道称尊。奏公车治安秘计,乐油幕谈笑从军。"(《芦川归来集》卷七)这是何等气概!其《建炎感事》诗云:"乾坤忽震荡,土宇遂分裂。杀气西北来,遗毒成僭窃。议和其祸胎,割地亦覆辙。"(《芦川归来集》卷一)把批判的锋芒直接指向统治阶级上层的投降派。这样的作品,

气格豪迈,悲凉慷慨,决非宗派图里的徐俯等人所能写出来的。

汪藻的情况也与此相类,他早年曾向徐俯请教过作诗法门。故《四库全书总目》说:"其诗则得于徐俯,俯得之其舅黄庭坚,尤具有渊源。"汪藻的一些诗句确有以意剪裁、清淡奇峭的特点,如:《次韵吴明叟集鹤林五首》其一:"风来荷气度,日转松阴重。"《醉书》:"酒醒梦回山月小,水云无际雁声寒。"《宿鄚侯镇》:"微凉初被候虫秋,水露草萤光不流。"(《浮溪集》卷三十二)但从总的创作倾向来看,他与徐俯等宗派图中人并非一路。惠洪《南昌重会汪彦章》云:"看君落笔挟风雷,涣然成文风行水。坐令前辈作九原,子固精神老坡气。"(《石门文字禅》卷二)点明汪藻的创作风格与苏轼的承接关系。这从靖康以后汪藻的诗文创作中能得到直接的印证。如《奏论诸将无功状》:

> 臣窃惟金人为中国患难已五年,而自陛下即位以来,祖宗土宇日蹙一日,生灵涂炭岁甚一岁。臣尝稽之载籍,虽至微之邦,至衰暗之主,敌人临境,犹能使其国人勉强一战。未闻以堂堂中国之大,州县所存者大半,陛下英明之资,励精求治无失德于天下,而敌骑长驱支巢穴万有余里,如入无人之境。至山东则破山东,至淮南则破淮南,至浙江则破浙江。嘻笑而来,饱满而去。坐令原野厌人之肉,川谷流人之血。宗社不绝如线,以万乘之尊,至于乘桴入海,依依然未知税驾之所。其所以至此者何哉!将帅不得其人,而陛下所以驭将帅者未得其术也。(《浮溪集》卷一)

如此直谏时政,痛快淋漓之文,自欧、苏之后实不多见。作者痛哀国事,感愤激发,行文汪洋闳肆,展示的完全是苏文那种风行水上、自然成文的风采,而且有很强的批判讽喻精神。正如孙觌《浮溪集序》所说:"贯穿百氏,网罗旧文,推原天地道德之旨,古今理乱兴坏

得失之迹,而意有所适者,必寓之于此。登高望远,属思千里,凡耳目之所接,杂然触于中而发于咏叹者,必寓之于此。崎岖兵乱,潜深伏隩,悲剧慷慨,酣醉无聊,而不平有动于心者,亦必寓之于此。伎与道俱,习与道会,文从字顺,体质浑然不见刻划。"(《鸿庆居士集》卷三十)汪藻自己在《鲍吏部集序》中也说:"古之作者无意于文也,理至而文则随之。如印印泥,如风行水上,纵横错综,灿然而成者,夫岂待绳削而后合哉!"这种风行水上、自然成文的创作思想显然是来自苏轼,其实质是创作主体的任情率性,由此可导出对于现实社会的不平之鸣。汪藻在《苏魏公集序》里说:"所贵于文者,以能明当世之务,达群伦之情,使千载之下读之者如出乎其时,如见其人也。"(《浮溪集》卷十七)李纲建炎元年所作的诗序也明确提出"诗以风刺为主"的创作主张,他认为"汉唐间以诗鸣者多矣,独杜子美得诗人比兴之旨,虽困踬流离而不忘君,故其辞章慨然有志士仁人之大节,非止模写物象风容色泽而已。"(《梁溪集》卷十七)

与这种创作思想上的变化相适应,这个时期诗人的学杜甫也与江西宗派图里的诗人不一样了。由内敛的抱道而居的人格完善转向直面社会人生的悲壮遥深,由有关命意用字的句法深入到能体现诗人壮大才情的雄浑格力,从而使诗歌创作达到一个新的高度。陈与义就是这方面的杰出代表。他早年学诗于崔鶠,以"忌俗"为作诗之要,这被作为他受江西诗派影响的例证。但他在诗歌创作中体现出来的那种天分绝高,工于变化,风格遒上,自辟蹊径的创作个性,更近于苏轼而非黄庭坚。陈善《扪虱新话》认为陈与义早年被人称道的《墨梅》诗,学的就是"东坡句法"。又如他的《临江仙》词:"忆昔午桥桥上饮,坐中多是豪英。长沟流月去无声。杏花疏影里,吹笛到天明。"(《陈与义集》卷三十)笔意超旷,亦近于苏轼。苏轼的创作以才情见长,故真正的似苏者,以发挥自己的创作

才情为务，本不在于一味地规模前人。陈与义说："诗至老杜极矣。东坡苏公、山谷黄公奋乎数世之下，复出而振之，而诗之正统不坠。然东坡赋才也大，故解纵绳墨之外而用之不穷；山谷措意深，故游咏玩味之余而索之益远。……近世诗家知尊杜矣，至学苏者乃指黄为强，而附黄者亦谓苏为肆。要必识苏、黄之所不为，然后可以涉老杜之涯涘。"(《简斋外集》卷首)他靖康以后的诗歌创作，特别是他避乱湘汉时的作品，兼有苏诗那种纵横波澜的气势和黄诗那种煅炼精确的健劲，因而能"以简洁扫繁缛，以雄浑代尖巧。"(《后村诗话》前集卷二)学杜而得其神髓，如《登岳阳楼》：

> 洞庭之东江水西，帘旌不动夕阳迟。登临吴蜀横分地，徙倚湖山欲暮时。万里来游还望远，三年多难更凭危。白头吊古风霜里，老木沧波无限悲。(《陈与义集》卷十九)

《伤春》：

> 庙堂无策可平戎，坐使甘泉照夕烽。初怪上都闻战马，岂知穷海看飞龙！孤臣霜发三千丈，每岁烟花一万重。稍喜长沙向延阁，疲兵敢犯犬羊锋。(《陈与义集》卷二十六)

前一首写诗人建炎二年避乱登楼时的感慨，兴象苍凉，情思悲壮。颈联在句法上与杜甫的"万里悲秋常作客，百年多病独登台"完全相同，将个人一时的感触推向广阔浑茫的时空背景之中，意味尤为深远。方回评曰："近逼山谷，远诣老杜。"纪昀亦云："意境宏深，直逼老杜。"(《瀛奎律髓汇评》卷一)后一首写宋高宗"航海避兵"之后向子諲在长沙率军民英勇抗击金兵之事。对朝廷的无能，皇帝的逃跑予辛辣的讽刺和谴责，抒发自己无比沉痛的忧国伤世之情和对抗敌壮士的钦佩。全诗气格雄浑，声调弘亮，无论在精神旨趣或声调音节方面都与杜诗相近。方回说："简斋诗独是格高，可及子美。"(《瀛奎律髓汇评》卷十三)

同样是在创作中追求格高，同样是学杜甫，张元干、汪藻、李纲、陈与义等作家与江西宗派图里的作家已有明显的不同。这种不同一方面是由于靖康之难后巨大的社会变动所造成的，另一方面也在于创作个性对创作思想的影响。不然就很难解释为什么宗派图里的一些作家，如徐俯等，虽也经历了国破家亡、天涯沦落的患难，却没有悲凉慷慨的作品留存下来。相较而言，那些在民族危亡关头直接抒写家国之痛、伤时之感而乏温柔敦厚之气的作家，远比江西宗派图里那些只写目力所及的身边琐事细物的诗人，更具才情和气格。他们的作品，无论诗、词、文，都蕴含着一种超卓腾跃的个性生命力。他们在创作中表现出来的格高，给文学思想的发展注入了新的活力。若就创作个性而言，是很难将他们划入江西诗派的，正如苏轼与黄庭坚为两种不同个性风格的代表而不容混淆一样。问题的复杂性在于，作家的创作个性多以感性形式表现出来，其思想意义有时连作家本人也未曾意识到，何况他人。如张元干、汪藻的创作风格与徐俯等人决不相类，但却自认为出自江西。陈与义的学杜也不同于宗派图里的诗人，却被后人看作是江西诗派的"一祖三宗"之一。这在无形之中就扩大了江西诗派的范围和声势，同时也模糊了这些作家与江西宗派图里的诗人在创作思想方面的差异。

三

江西诗派虽形成于北宋末年，但真正具有广泛的社会影响是在南宋的绍兴年间。南渡之后，宋高宗为了表示自己与徽宗、蔡京等人有所不同，一度对元祐学术表示出兴趣。建炎年间，由洪炎进黄庭坚集，高宗见黄庭坚在集中称道其甥徐俯，"乃诏俯文学行义，

著闻于时"(《建炎以来系年要录》卷五十一)。又因汪藻等人推荐，遂以徐俯为右谏议大夫，中书舍人。绍兴二年(1132)，赐徐俯进士出身，兼侍读。至绍兴四年(1134)，徐俯就官至参知政事了。孙觌《西山老文集序》说："至靖康、建炎间，鲁直之甥徐师川，二洪驹父、玉父，皆以诗人进居从官大臣之列。一时学士大夫向慕，作为江西宗派，如佛氏传心，推次甲乙，绘而为图。凡挂一名其中，有荣耀焉。"(《鸿庆居士集》卷三十)于是就出现了胡仔所说的"近时学诗者，率宗江西"(《苕溪渔隐丛话》前集卷四十九)的局面。不过就《江西宗派图》里的诗人而言，南渡后发挥了文坛盟主作用的不是徐俯，也不是二洪，而是韩驹。徐俯虽早有诗名，声望很高，但南渡后的作品追求平易而流于粗率，诗律疏阔，无甚可取。宋高宗在评吕本中的诗时说："本中诗极佳，不减徐俯少时所作。俯晚年学李白，稍放肆矣。"(《建炎笔录》卷下)这种意见代表了当时人们的一般看法。

韩驹、吕本中及曾几，是南宋绍兴年间诗坛有重大名望的作家。他们在创作中体现出来的融合苏、黄的倾向，他们所追求的富有才情的气格与道德理性人格相统一的格高，构成了这一时期文学思想的主流，直接影响着南宋诗歌创作的发展。

在吕本中《江西宗派图》所列的二十五位诗人里，韩驹是较有才情的一位。王十朋《陈郎中赠韩子苍集》说："唐宋诗人六七作，李杜韩柳欧苏黄。近来江西立宗派，妙句更推韩子苍。非坡非谷自一家，鼎中一脔曾已尝。"(《梅溪王先生文集》后集卷二)对韩驹的推崇难免有言过其实之处，但"非坡非谷自一家"却也道出了韩驹诗歌创作的特点，那就是对苏、黄两家既有所继承，又有所扬弃。惠洪《跋韩子苍帖后》说："子苍文字师法苏氏，西蜀后来之俊也。"(《石门文字禅》卷二十七)韩驹的创作确有近苏轼的地方，那就是

比较畅达明快。他曾说:“诗文要纵,纵则奇。”(《能改斋漫录》卷十)这在早期江西诗派中是较为特别的,他自己也不乐意被列入江西宗派图里。他在靖康之变后写的诗歌,忧愤感激,与汪藻、陈与义等相类。但从另一方面看,他作诗注重典故成语的点化运用,讲究锤句炼字,深受黄庭坚的影响。如他曾将曾几送汪藻的诗:“白玉堂中曾草诏,水精宫里近题诗。”改为:“白玉堂深曾草诏,水精宫冷近题诗。”(《苕溪渔隐丛话》后集卷三十四)只变动两个字,就使诗句顿觉精神挺拔,显示出他在词语推敲方面的深厚功力。两方面的结合,使韩驹赢得了时人的高度推尊。绍兴初,汪藻称韩驹“承作者百年之友,为诗文一代之统盟。”(《能改斋漫录》卷十四)表示愿意做韩驹的学生。曾几在《抚州呈韩子苍侍制》中说:“一时翰墨颇横流,谁以斯文坐镇浮。”(《茶山集》卷五)亦把韩驹视为文坛领袖。韩驹诗最受时人称赏的是《夜泊宁陵》:

> 汴水日驰三百里,扁舟东下更开帆。旦辞杞国风微北,夜泊宁陵月正南。老树挟霜鸣窣窣,寒花垂露落毵毵。茫然不悟身何处,水色天光共蔚兰。(《陵阳先生诗》卷三)

将作诗的磨淬剪裁之功,寓于流动朗畅的风格之中,既像黄诗,又近苏诗,或者说两者都不像。其特点是意脉贯通,晓畅明快,能救当时过分讲究琢句用字而滞涩生硬的江西诗风之弊。故“人间诗法于吕公居仁,居仁令参此诗以为法。”(《诗人玉屑》卷六)

如果说韩驹只是在诗歌创作中不自觉地透露出融和苏、黄的思想倾向的话,那么,吕本中则是有意识地想这么做。绍兴元年(1131),他在《与曾吉甫论诗第一帖》中明确提出,作诗除了学习杜甫、黄庭坚以知“法度所在”和“治择工夫”而外,还须“波澜之阔”和“规模令大”。他说:“如东坡、太白诗,虽规摹广大,学者难依。然读之使人敢道,澡雪滞思,无穷苦艰难之状,亦一助也。要之,此事

须令有所悟入,则自然越度诸子。"他还说:"近世江西之学者,虽左规右矩,不遗余力,而往往不知出此。故百尺竿头,不能更进一步,亦失山谷之旨也。"(《苕溪渔隐丛话》前集卷四十九)这种态度与他当初作《江西宗派图》时对专以黄庭坚为学习榜样的江西诗派的无保留肯定已有所不同了。据范季随《陵阳先生室中语》所载:绍兴三、四年间,吕本中与韩驹曾在范家相集,"吕郎中先至,过仆书室,取案间书读,乃《江西宗派图》也,吕云:'安得此书?切勿示人,乃少时戏作耳。'他日公前道此语,公曰:'居仁却如此说!'"(《说郛》卷四十三)这里的"公"即韩驹,他对吕本中的悔其少作颇感意外。这说明绍兴以后吕本中的创作思想较之以前有较大的变化,他已意识到在创作中专学黄庭坚是不够的,还必须师法苏轼。其《童蒙诗训》说:"读《庄子》令人意宽思大敢作,读《左传》使人入法度,不敢容易。此二书不可偏废也。近世读东坡、鲁直诗亦类此。"又说:"自古以来语文章之妙,广备众体,出奇无穷者,唯东坡一人;极风雅之变,尽比兴之体,包括众作,本以新意者,唯豫章一人。此二人当永以为法。"

促成吕本中创作思想转变的一个重要原因是江西诗风在社会上盛行之后产生的弊病。江西派作诗多由黄庭坚、陈师道上溯杜甫。黄诗讲究功夫学问,有具体的句法和"夺胎换骨"一类的诗法可遵循,便于初学;但也极易让人受法的束缚,亦步亦趋,不离规矩,而且江西派作诗有避世倾向,讲究淡泊自甘的人格操守。上者平淡清奇,泠然世外;次者则琢刻字句,尖巧僻涩,诗句愈工而离真性情愈远,失却作诗的本意。有鉴于此,吕本中才强调在学习杜甫、黄庭坚的同时,要学习李白和苏轼,特别是要学苏轼。曾季貍说:"吕东莱喜人读东坡诗。"(《艇斋诗话》)苏轼那种极富才情和气格的创作个性,能摆脱各种束缚,出新意妙理于法度之外。南北宋

之际有成就的诗文作家,也大都在这一点上近于苏轼。即以吕本中本人而言,他早年的诗歌创作受黄庭坚和陈师道的影响较深,有瘦硬朴拙之风。但他在靖康事变之后写的一些反映战乱的作品已有建安诗歌那种悲凉慷慨之气,与同时期陈与义、汪藻、韩驹等人的作品是很相似的。刘子翚《读韩子苍吕居仁近诗》说:"诗人零落叹才难,二妙风流压建安。"(《屏山集》卷十八)绍兴五年(1135)韩驹去世后,吕本中就成了实际的文坛领袖。为了克服由瘦硬流于尖巧僻涩的江西诗风之弊,他作诗以苏轼那种自然浑成、不见斧凿痕迹为榜样,追求清新自然和流转圆美。如《试院中作》:"树移午影垂帘静,门闭春风十日闲。"(《东莱诗集》卷七)《柳州开元寺夏雨》:"云深不见千岩秀,水涨初闻万壑流。"(《瀛奎律髓汇评》卷十七)《闲居即事》:"春风寂寞花侵路,野寺荒凉草上阶。"(《东莱诗集》卷十九)对仗工稳而自然流转如弹丸。又如《避寇南行》:

何处田园不是家,尽扶衰病过天涯。山村酒熟人人醉,客路春浓处处花。敢道岭南无贼马,侧闻江左尚胡沙。囊空甑倒君休笑,亦有新诗伴齿牙。(《东莱诗集》卷十二)

气机流转,轻快活动,写来毫不费力,与当时规行矩步学山谷的江西诗风形成鲜明对照,透露出了南宋诗风转变的消息。陈岩肖《庚溪诗话》说:"吕居仁作《江西诗社宗派图》,以山谷为祖,宜其规行矩步,必踵其迹。今观东莱诗,多浑厚平夷,时出雄伟,不见斧凿痕。"陆游在《吕居仁集序》中也说吕本中"诗文汪洋闳肆,兼备众体,间出新意,愈奇而愈浑厚,震耀耳目,而不失高古,一时学士宗焉。"(《渭南文集》卷十四)但是直到晚年吕本中仍主张:"近世欲学诗,则莫若先考江西诸派。"(《童蒙诗训》)他在强调"活法"的时候,并没有否定诗的"法度所在"和"冶择工夫"。主张通过类于黄诗那种严格的句法训练而达到悟入之后苏诗那种波澜壮阔、无丝毫艰

涩之状的自然境界，合清健瘦硬与浑成畅达为一体，既体现内敛的坚定的道德理性人格，又有才气横溢的诗人气格。但这种格高，已属理想化的诗境，极不易到达。吕本中自己晚年的创作就有活动有余而精警不足的毛病。

理想诗境的不易到达在曾几的诗歌创作里也可看出。曾几与吕本中同年，南渡后自号茶山居士。魏庆之《诗人玉屑》卷十九说陆游诗本于茶山，“然茶山之学，亦出于韩子苍”。方回《瀛奎律髓》卷二十则说：“居仁先有诗名，茶山倡和求印可，而居仁教以诗法。故茶山以传陆放翁，其说曰最忌参死句。”曾几做诗先后受到过韩驹和吕本中的指点。他的诗作有的写得比较自如活泼，如《寓居吴兴》：“相对真成泣楚囚，遂无末策到神州。但知绕树如飞鹊，不解营巢似拙鸠。”（《茶山集》卷六）抒写忧国之情，一气贯注，含蓄自然。又如《途中二首》其二：“小麦青青大麦黄，新蚕满箔稻移秧。绿阴马倦休亭午，芳草牛闲卧夕阳。”（《茶山集》卷八）写乡村景物，活泼轻快近于民歌，但未达波澜阔之境，而且这样的作品在《茶山集》里并不多见。曾几写得比较多的是日常生活中的闲情逸趣，如仅写雨的诗就有《夕雨》、《雨夜》、《仲夏细雨》、《苦雨》等，此外，写梅，写怪石，写坐睡，写脱齿。这类作品讲究用字琢句，清劲雅洁，最能体现作者的个性风格。如《晚雨》：

> 萧瑟度横塘，霏微映缭墙。压低尘不动，洒急土生香。声入楸梧碎，清分枕簟凉。回头忽陈迹，檐角挂斜阳。（《茶山集》卷四）

写雨而无一字描摹雨的形态，全力刻划晚雨的神味。语脉曲折新奇，用字精审硬峭，剥落浮华色相，归之于平淡简古，体现出一种优雅自在的生命情调和坚定的理性人格。颇得山谷诗“造平淡”的本领，然而缺乏情感力量和畅达气韵。故纪昀不同意方回“茶山诗学

山谷,往往逼真"的看法,认为"山谷别有真本领,茶山则一味生硬"(《瀛奎律髓汇评》卷十六)。生硬是由于只讲究琢句炼字而产生的。早在绍兴初年,吕本中向曾几传授诗法时就指出其"冶择工夫"已胜,只是"波澜尚未阔",希望曾几注意"养气",令规模宏放。可是曾几直到晚年也未能做到这一点,他的创作个性中缺乏那份规模宏放的才情和气度。

在韩驹、吕本中和曾几等人相继作为文坛领袖的南宋绍兴年间,以格高为创作宗旨的文学思想已比较全面和成熟了。诗人希望能够在创作中学到苏、黄的长处而避免其短处。吕本中《童蒙诗训》说:"东坡诗有汗漫处;鲁直诗有太尖新、太巧处。皆不可不知。"但一个作家的长处与短处是并存的。苏诗的规模广大中就隐藏着汗漫的缺点,黄诗的冶择工夫里就有尖巧的弊病。在当时的作家里,吕本中和曾几可谓杰出者了,然而吕本中的诗在流动圆活中有失之轻率的地方,曾几诗的清劲雅洁也难免有生硬的毛病,不仅未能避免苏、黄诗的短处,反而使其更显眼了。这是因为他们的才情与学力都不如苏、黄。至于那些才情学力更差的诗人,往往只能屋下架屋,把老师的缺点发扬得愈加彻底,使汗漫变为粗率疏阔,使新巧流于僻涩尖巧。但这已是能之难而非知之难的问题了,体现了文学思想发展过程中创作理想与作家实际能力之间存在的矛盾。

第二节 诗歌批评中的"辨句法"、"活法"和"悟入"

与苏、黄诗风在创作中的影响相同,这个时期的诗歌批评多以苏、黄诗学作为立论的出发点。除了许多诗话著作都大量称引苏、

黄的论诗之语外，最突出的是以黄庭坚所说的句法为核心，把比较玄妙的诗歌意境风格问题落实到具体的诗歌句法上，建立起了一种全新的以辨句法为主要内容的语言句子结构分析的文学批评模式。这种批评模式适应了当时创作中流行的讲究琢句炼字的江西诗风的需要。但其局限性也十分明显。因此随着人们对江西诗风的不满和指责，诗歌批评也由单纯的语言结构分析转入诗法与诗歌创作主体辩证关系的探讨上。批评家在辨句法时强调"活法"和"悟入"，把理论化为指导学诗和作诗的行为化记述，讲究实践的逻辑而不是体系的逻辑，促成了中国特有的点悟式批评的新发展。

一

"辨句法"是与建立在对情景浑融的诗歌意境氛围整体把握之上的"辨味"完全不同的诗歌批评方式。它是宋诗发展到成熟阶段的产物。

宋人作诗重气格和理趣，气格主要通过劲健的辞力和奇拙的句律来体现，理趣则蕴含在命意曲折和用思深密的语意结构里，这两方面的结合即为诗人造句之法的基本内容。"辨句法"就是通过对诗人具体诗句中的语言结构方式的把握，揭示诗人在立格命意方面的创作特点和个性风格，把诗歌创作中历来十分玄妙的气、韵、意、味等落实到具体的句法上，为学诗者指出切实可行的入口。尽管中晚唐以来就有不少诗格、诗式、诗法一类重句法重写法的诗歌批评著作出现，如旧题贾岛作的《二南密旨》，齐己的《风骚旨格》，徐衍的《风骚要式》等，但这一类诗歌批评往往把诗歌的语言句子结构功能与意境风格割裂开来论说，给人以画地成牢的浅陋琐碎之感，而当时以辨味为主的诗歌批评在进入诗歌的意境风格

时又无暇顾及诗的语言句子结构。真正在诗歌批评里把风格意境与语言结构功能联系起来,意识到作家的个性风格与其语言结构有某种对应同构关系,是从黄庭坚对句法问题的强调和重视开始的。这对宋诗的发展和江西诗学的形成有十分重要的意义。

但这一点开始时并不为人们所理解。如魏泰"少与徐忠愍及山谷老人友善,博及群书,尤能谈朝野可喜事,亹亹终日"(《潘子真诗话》)。可他在《临汉隐居诗话》里以气味而不是以气格为评诗标准,赞成沈括"韩退之诗乃押韵之文尔,虽健美富赡,而格不近诗"的看法,认为"诗者述事以寄情,事贵详,情贵隐,及乎感会于心,则情见于词。此所以入人深也,如将盛气直述,更无余味。"他说:"顷年尝与王荆公评诗,予谓凡为诗,当使挹之而源不穷,咀之而味愈长。至如永叔之诗,才力敏迈,句亦清健,但恨其少余味尔。"又说:"黄庭坚喜作诗得名,好用南朝人语,专求古人未使之事,又一二奇字,缀葺而成诗。自以为工,其实所见之僻也。故句虽新奇,而气乏浑厚。"这是北宋后期诗话著作里较早对宋诗发展过程中起关键性作用的代表诗人的艺术批评,但所持的还是唐诗的标准。唐人追求的是浑融的情韵,朦胧而富有暗示性,故讲究气味;而宋人追求的是劲健的格力,以新奇的句法体现气格的峻峭,要突破的正是唐诗那种一唱三叹的圆浑和谐。对此魏泰似乎并未意识到,他对欧阳修和黄庭坚的指责也就毫不奇怪了。尽管如此,他在诗话里也初步涉及到了气格与句法的关系问题,他说:"老杜云:'美名人不及,佳句法如何。'盖诗欲气格完邃,终篇如一,然造句之法亦贵峻洁不凡也。"

在当时的诗话作者里,对句法之说有较为深入的理解和论述的是惠洪和范温。惠洪是苏轼与黄庭坚的方外之交,其《冷斋夜话》卷四中引述黄庭坚论诗之语较多,但他的创作思想实更近于苏

轼。如云："诗者，妙观逸想之所寓也，岂可限以绳墨哉。如王维作画，雪中芭蕉，法眼观之，知其神情寄寓于物，俗论则讥以为不知寒暑。"他在谈句法时，强调"句中有眼"。句眼就是最能体现诗人的妙观逸想之处，存在于具体的语言运用中，但又超出语言文字之外。他说："用事琢句，妙在言其用，不言其名。此法惟荆公、东坡、山谷三老知之。荆公曰：'含风鸭绿鳞鳞起，弄日鹅黄袅袅垂。'此言水柳之用，而不言水柳之名也。东坡别子由诗：'犹胜相逢不相识，形容变尽语音存。'此用事而不言其名也。山谷曰：'管城子无食肉相，孔方兄有绝交书。'又曰：'语言少味无阿堵，冰雪相看有此君。''眼有人情如格五，心知世事等朝三。'格五，今之蹙融是也。后汉注云：常置人于险处耳，然句中眼者，世尤不能解。"他主张诗人造句须有自然天趣和秀杰之气，"如渊明'采菊东篱下，悠悠见南山'。其浑成风味，句法如生成。"他说："句法欲老健有英气，当间用方俗言为妙。如奇男子行人群中，自然有颖脱不可干之韵。"又说："对句法，诗人穷其变，不过以事以意以出处具备谓之妙。如荆公曰：'平昔离愁宽带眼，迄今归思满琴心。'又曰：'欲寄岁寒无善画，赖传悲壮有能琴。'乃不若东坡微意特奇，如曰：'见说骑鲸游汗漫，亦曾扪虱话辛酸。'又曰：'蚕市风光思故国，马行灯火论当年。'又曰：'龙骧万斛不敢过，渔舟一叶纵掀舞。'以鲸为虱对，以龙骧为渔舟对，大小气焰之不等，其意若玩世。谓之秀杰之气终不可没者，此类是也。"他认为："今人之诗，例无精彩，其气夺也。"重气格，是惠洪在诗歌创作里反复强调的。如《大雪寄许彦周宣教法弟》："醉眼艳秋水，落笔驱云烟。放意吐秀句，与雪争清妍。"（《石门文字禅》卷六）《清音楼》："凭槛人如玉，搜诗气吐霓。"（《石门文字禅》卷九）《金华超不群用前韵作诗见赠亦和三首超不群剪发参黄蘗》："兴来落笔如崩云，五字凭凌气吞楚。"（《石门文字禅》卷三）在诗歌

批评中,他把这种创作要求落实到有关语言安排运用的各种句法结构上,总结出诸如"言其用,不言其名"的"象外句",讲究对比变化的"对句法",词序倒置的"错综句法",未咏落叶而人一见之自然知为落叶的"影略句法",等等(见《诗人玉屑》卷三)。

作为黄庭坚的学生,范温在谈论句法时,更多地偏重于命意炼字方面,与偏重气格的惠洪是略有不同的。他在《潜溪诗眼》中说:"建安诗辩而不华,质而不俚,风调高雅,格力遒壮。其言直致而少对偶,指事情而绮丽,得风雅骚人之气骨。""李太白亦多建安句法,而罕全篇,多杂以鲍明远体。东坡称蔡琰诗笔势似建安诸子。前辈皆留意于此,近来学者遂不讲尔。"作诗不讲格力气骨而专讲练意炼字,反映的正是江西诗派形成初期的创作实际。范温赞同"练句不如练意"的观点,认为"非老于文学不能道此。"他说:"古人律诗亦是一片文章,语或似无伦次,而意若贯珠。……今人不求意处关纽,但以相似语言为贯穿,以停稳笔画为端直,岂不浅近也哉。"他强调学诗"要先以识为主",只有能见出诗人命意用典的深密之处,方能概考作诗法度。他说:"诗有一篇命意。有句中命意,如老杜上韦见素诗,布置如此,是一篇命意也。至其道迟迟不忍去之意,则曰:'尚怜终南山,回首清渭滨。'其道欲与见素别,则曰:'常拟报一饭,况怀辞大臣。'此句中命意也。盖如此然后顿挫高雅。又有意用事,有语用事。李义山'海外徒闻更九洲',其意则用杨妃在蓬莱山,其语则用邹子云:'九州之外,更有九州。'如此然后深稳健丽。"诗之顿挫来自命意曲折,深稳则关乎用典,都是练意的具体体现。

范温用"有余意之谓韵"的说法发挥黄庭坚"句中有眼"的思想,说:"识有余者,无往而不韵也。"又说:"老坡作文,工于命意,必超然独立于众人之上。"诗人的命意要由句法和炼字体现,但作为

艺术表现形式的句法和炼字亦具有相对独立性。故范温说:"句法之学,自是一家工夫。昔尝问山谷:'耕田欲雨刈欲晴,去得顺风来者怨。'山谷云:不如'千岩无人万壑静,十步回头五步坐。'"此专论句法,不论义理。盖七言诗四字三字作两节也。此句法出《黄庭经》,自'上有黄庭下关元'已下多此体。张平子《四愁诗》句句如此,雄健稳惬。"又说:"句法以一字为工,自然颖异不凡,如灵丹一粒,点铁成金也。"这样就把诗人命意的新奇和用思的稳健归结为具体的句法结构和精当字词的选择。其积极意义在于:学诗者通过句式变换或新警字眼,可消除因句式和意象沿袭而产生的思维惰性,重新获得对表现对象和诗歌语言的新鲜感受,在艺术表现上翻新出奇。但也蕴含着一种危险,即单纯从语言结构的表现功能方面看待诗歌创作,过分注重琢句炼字而忽略了对作诗气格和命意方面的要求,走入雕琢滞涩奇险的歧路。

应当说,范温以及当时的一些诗话作者是意识到了这种危险的。因此范温在《潜溪诗眼》里强调作诗须工拙相半,有自然法度。他说:"老杜诗凡一篇皆工拙相半,古人文章类如此。"又说:"盖变体如行云流水,初无定质,出于精微,夺乎天造,不可以形器求矣。然要之以正体为本,自然法度行乎其间,譬如用兵,奇正相生。初若不知正而径出于奇,则纷然无复纲纪,终于败乱而已矣。"江西派诗人王直方在其《王直方诗话》中亦说:"山谷云:宁律不谐,不可使句弱;宁用字不工,不可使语涩。此庾开府所长也,然有意于为诗也。至于渊明,则所谓不烦绳削而自合者。"又说:"作诗贵雕琢,又畏有斧凿痕;贵破的,又畏粘皮骨。此所以为难。"江西诗派的创作以黄庭坚的作诗经验为基础,主张通过严格的"句法"训练掌握作诗的规则和要求,逐渐达到高度自然、从心所欲而不逾矩的无法之境。这就要求学诗者在掌握具体的句法结构和语言表现技巧的同

时,必须对句法中或言语外蕴含着的诗歌的气格命意有真切的体悟。否则只能得筌忘鱼,得言忘意,得皮毛而失精神。造句日工,用语日奇,而诗之灵气才情枯竭,学到的只是“死句”。故蔡居厚在《蔡宽夫诗话》里强调“诗重自然”,认为:“天下事有意为之,辄不能尽妙,而文章尤然。文章之间,诗尤然。世乃有日锻月炼之说,此所以用功者虽多,而名家者终少也。”又说:“诗语大忌用工太过,盖练句胜则意必不足,语工而意不足,则格力必弱,此自然之理也。‘红稻啄馀鹦鹉粒,碧梧栖老凤凰枝。’可谓精切,而在其集中,本非佳处;不若‘暂止飞鸟将数子,频来语燕定新巢’为天然自在。”

诗之自然,本于诗人对客观世界的直接感受,多以直觉、灵感的方式体现出来,与作诗经验和学问积累关系不大。叶梦得《石林诗话》说:“诗语固忌用巧太过,然缘情体物,自有天然工妙,虽巧而不见刻削之痕。”又说:“诗人以一字为工,世固知之;惟老杜变化开阖,出奇无穷,殆不可以形迹捕。如‘江山有巴蜀,栋宇自齐梁。’远近数千里,上下数百年,只在‘有’与‘自’两字间,而吞纳山川之气,俯仰古今之怀,皆见于言外。《滕王亭子》:‘粉墙犹竹色,虚阁自松声。’若不用‘犹’与‘自’两字,则余八言凡亭子皆可用,不必滕王也。此皆工妙至到,人力不可及,而此老独雍容闲肆,出于自然,略不见其用力处。今人多取其已用字模放用之,偃蹇狭陋,尽成死法。不知意与境会,言中其节,凡字皆可用也。”在强调诗要出于自然的同时,叶梦得并没有忽视造句用事。如云:“诗下双字极难,须使七言五言之间除去五字三字外,精神兴致,全见于两言,方为工妙。”又说:“诗之用事,不可牵强,必至于不得不用而后用之,则事词为一,莫见其安排斗凑之迹。”他所主张的是人工经验技艺与自然天巧,造句用词和意与境会的完美结合,他说:“王荆公晚年诗律尤精严,造语用字,间不容发;然意与言会,言随意遣,浑然天成,殆

不见有牵率排比处。"

在两宋之际的诗话作者中,叶梦得可谓立论比较全面的一位。在当时的党争中,他属于绍圣余党,但论诗时对元祐诸人并未蓄意

除,大可恶。客问何以去之?仆曰:熟读唐李义山诗与本朝黄鲁直诗而深思焉,则去也。"他称赞江西派诗人饶节"作诗有句法,苦学副其才情,不愧前辈。"但也指出:"东坡诗,不可指摘轻议,词源如长河大江,飘沙卷沫,枯槎束薪,兰舟绣鹢,皆随流矣。"这显然是针对当时江西诗派作诗专学黄庭坚而乏才情气格的状况而言。朱弁的《风月堂诗话》推尊苏轼的地方也很多,论诗强调自然天成。如他评杜甫时说:"此老句法妙处浑然天成。"他认为西昆体的毛病在句律太严,无自然态度,黄庭坚则能以昆体功夫造老杜浑成之境。张表臣在《珊瑚钩诗话》中也说:"篇章以含蓄天成为上,破碎雕锼为下。如杨大年西昆体非不佳也,而弄斤操斧太甚,所谓七日而混沌死也。"他认为:"诗以意为主,又须篇中练句,句中炼字,乃得工耳。以气韵清高深眇者绝,以格力雅健雄豪者胜。元轻白俗,郊寒岛瘦,皆其病也。"诗的气韵和格力与诗人的才情相关,虽也通过具体的语言技巧来表现,但决非练句炼字的苦吟即可奏效的,必须具有苏轼那种自然为文的气度才情。这是当时诗话作者主张学习苏轼的一个重要原因。吴可《藏海诗话》说:"学诗当以杜为体,以苏、黄为用。拂拭之则自然波峻,读之铿锵。盖杜之妙处藏于内,苏、黄之妙发于外。用工夫体学杜之妙处恐难到,用功而效少。"又说:"凡诗切对求工,必气弱。宁对不工,不可使气弱。"

但也有一些诗话见辞不见人,偏于从用事造句或语法修辞方面论诗,对江西诗风起了推波助澜的作用。如吴幵的《优古堂诗话》多言诗的用事出处,以明诗家用字练句相承变化之由;周紫芝的《竹坡诗话》拘泥于江西派的点化之说失之穿凿,都有舍本逐末的倾向。黄彻的《碧溪诗话》自言所录为"有诚于君亲,厚于兄弟朋友,嗟念于黎元休戚,及近讽谏而辅名教者。"声明以风教言诗。然而所举诗格诗例多为语法修辞,与名教关系不大。

在当时,以儒家诗教传统为本,对江西诗风进行彻底批判而独树一帜的是张戒的《岁寒堂诗话》。

张戒论诗,不谈句法而力主言志,重情味而归于思无邪,有正本清源的深意。他说:"言志乃诗人之本意,咏物特诗人之余事。古诗苏李曹刘陶阮本不期于咏物,而咏物之工,卓然天成,不可复及。其情真,其味长,其气胜,视三百篇几于无愧,凡以得诗人之本意也。潘陆以后,专意咏物,雕镌刻镂之工日以增,而诗人之本旨扫地尽矣。"他认为:"诗文字画,大抵从胸臆中出。子美笃于忠义,深于经术,故其诗雄而正。李太白喜任侠,喜神仙,故其诗豪而逸。退之文章侍从,故其诗文有廊庙气。"又说:"诗人之工,特在一时情味,固不可预设法式也。"这些主张强调的是诗人主体的思想感情在诗歌创作中的重要性,对于从理论上纠正江西诗派那种偏重于从前人经验而不是直接从生活感受中获取灵感创造的作诗方法是有积极意义的。张戒正是从这个角度对江西诗派进行批评,批评的矛头越过学生而直指老师,有警时骇众之效。如云:"诗妙于子建,成于李、杜,而坏于苏、黄。余之此论,固未易为俗人言也。子瞻以议论作诗,鲁直又专以补缀奇字,学者未得其所长,而先得其所短,诗人之意扫地矣。""苏、黄用事押韵之工,至矣尽矣,然究其实,乃诗人中一害。使后生只知用事押韵之为诗,而不知咏物之为工,言志之为本也,风雅自此扫地矣。""鲁直虽不多说妇人,然其韵度矜持,冶容太甚,读之足以荡人心魄,此正所谓邪思也。鲁直专学子美,然子美诗读之,使人凛然兴起,肃然生敬,诗序所谓'经夫妇,成孝敬,厚人伦,美教化,移风俗'者也,岂可与鲁直诗同年而语耶?"张戒对苏、黄及其后学的批评是很有见地的,但他以风雅为旨归,重言志轻咏物,不承认后出转精的可能,而是认为"一代不如一代,天地风气生物只如此耳。"暴露出用儒家诗教观念来评判艺术

之是非的不足。

不同意见的交流和辩驳,对于文学思想的发展有推动作用。当时,张戒及其他一些诗话作者对江西诗风的批评,无疑对吕本中"活法"说的提出有直接或间接的影响。这一点在《岁寒堂诗话》里即有记载,张戒在谈到"子美之诗,得山谷而后发明"时说:

> 往在桐庐见吕舍人居仁,余问:"鲁直得子美之髓乎?"居仁曰:"然。""其佳处焉在?"居仁曰:"禅家所谓死蛇弄得活。"余曰:"活则活矣,如子美'不见旻公三十年,封书寄与泪潺湲。旧来好事今能否?老去新诗谁与传。'此等句鲁直少日能之。'方丈涉海费时节,玄圃寻河知有无。桃源人家易制度,橘州田土仍膏腴。'此等句鲁直晚年能之。至于子美'客从南溟来','朝行青泥上',《壮游》《北征》,鲁直能之乎?如'莫自使眼枯,收汝泪纵横。眼枯即见骨,天地终无情。'此等句鲁直能到乎?"居仁沉吟久之曰:"子美诗有可学者,有不可学者。"

张戒往桐庐见吕本中当在绍兴初年。这时吕本中的创作思想已与前期一味推尊黄庭坚和江西诗派时有所不同,主张作诗要学苏轼,强调"出新意于法度"。如他在《童蒙诗训》中说:"老杜诗云:'诗清立意新。'最是作诗用力处,盖不可循习陈言,只规摹旧作也。鲁直云:'随人作诗终后人。'又云:'文章切忌随人后。'此自鲁直见处也。近世人学老杜多矣,左规右矩,不能稍出新意,终成屋下架屋,无所取长。"黄庭坚作诗的意新常通过琢句炼字体现出来,有所谓拗句、拗律、"夺胎"、"换骨"等法。其特点是规矩具备而能出于规矩之外,所谓"死蛇弄得活"即指此而言。这是吕本中所说的"活法"的一个层面,即"可学"的一面,江西诗派作家作诗大多停留在这个层面上。

但从吕本中与张戒的讨论交流中可看出,诗还有"不可学者",

即诗之韵气，它自诗人胸臆流出，产生于作诗时的一时情味，不可预设法式。如陈与义所说："忽有好诗生眼底，安排句法已难寻。"（《春日二首》其一，《陈与义集》卷十）吕本中《童蒙诗训》也认为诗"惟不可凿空强作出于牵强，如小儿就学，俯就课程耳。"江西派诗人潘大临认为："七言诗第五字要响"，"五言诗第三字要响"。吕本中则说："窃以为字字当活，活则字字响。"（《童蒙诗训》）诗中某一字响，可以通过炼字实现，而字字响则需气韵贯注，无定法可言了。所谓无定法实际是指创作主体对诗法的超越，以达率情任性、变化不测而不背于规矩的自然为文之境。这是吕本中所说的"活法"的更深一层的内容，对此把握得比较准确的是张元干。他在吕本中去世后所写的《亦乐居士集序》里说："前辈尝云诗句当法子美，其他述作无出退之韩杜门庭。风行水上，自然成文，俱名活法。"其《跋苏诏君赠王道士诗后》又说："文章盖自造化窟中来，元气融结胸次，古今谓之活法。所以血脉贯穿首尾，俱应如常山蛇势；又如风行水上，自然成文。"（《芦川归来集》卷九）这可视为对吕本中提出的"活法"说的另一层面，即"变化不测而亦不背于规矩"的具体解说。在宋代诗人里，苏轼那种自由挥洒、随物赋形的创作个性，最能体现这种自然成文的"活法"。故吕本中一再强调要学苏轼。

"活法"说的最早的完整表述，见于吕本中所作的《夏均父集序》。夏均父即夏倪，江西派诗人。吕本中《闲居感旧偶成十绝乘兴有作不复诠次》云："蟹老投冠去学禅，堂堂一鼓阵无前。平生老伴唯均父，马病途穷不著鞭。"（《东莱诗集》卷十五）可见两人交情的深厚。夏倪死后六年，即绍兴三年（1133），吕本中为其诗集写序。序云：

> 学诗当识活法。所谓活法者，规矩备具而能出于规矩之外；变化不测而亦不背于规矩也。是道也，盖有定法而无定

法,无定法而有定法,知是者则可以与语活法矣。谢玄晖有言:'好诗流转圆美如弹丸。'此真活法也。近世惟豫章黄公首变前作之弊,而后学者知所趣向,毕精尽知,左规右矩,庶几至于变化不测。然予区区浅末之论,皆汉魏以来有意于文者之法,而非无意于文者之法也。(《能改斋漫录》卷十)

江西诗派自吕本中作宗派图起,习惯于以山谷诗为门径,上学杜甫,以自别于苏诗。但到了南宋绍兴年间,宋诗创作发展的实际证明苏、黄是不可分的。黄诗那种规矩备具、用功深刻的诗格,若无苏诗那种变化不测的自然气韵贯穿,很容易流于尖巧生涩。事实上,黄庭坚作诗也以苏轼那种无意为文的自然天成境界为努力方向,既讲"句中有眼",复云"意在无弦"。以有规矩人,成无规矩出,是其"句法"理论的两个重要环节。苏轼的"出新意于法度之中,寄妙理于豪放之外",也并非完全没有规矩法度。苏轼的自然为文只是创作主体获得创作自由后对规矩法度的一种超越。苏、黄诗学,同源而异流,亦应殊途而同归。吕本中"活法"说的提出,满足了这种文学思想发展的要求。它将黄诗体现的那种江西诗派的"有意于文者之法"和苏轼在创作中体现出的"无意于文者之法"辩证地统一起来,既讲"规矩备具"的诗法,也讲反映主体创造精神的"变化不测";承认作诗"有定法"的一面,也不否定其"无定法"的一面。比较全面地反映了以苏、黄为代表的宋代诗学的精神,是对两宋之际诗歌批评的一种理论概括和总结,预示着此后宋诗发展的创作方向。

三

"活法"与"悟人"是连在一起的,而且语意都源于禅宗,这就使

“辨句法”的文学批评和以禅喻诗结下了不解之缘。曾几《读吕居仁旧诗有怀其人作诗寄之》云:“学诗如参禅,慎勿参死句。纵横无不可,乃在欢喜处。人如学仙子,辛苦终不遇。忽然毛骨换,政用口诀故。居仁说活法,大意欲人悟。常言古作者,一一从此路。”(《两宋名贤小集》卷一百九十)尽管活法说的正式提出是在两宋绍兴初年,但活法理论的两种基本要求,规矩具备而能出规矩之外和变化不测亦不背于规矩,实际早已在南宋之际许多诗话“辨句法”的批评实践中有所体现。与此相关,“悟人”说亦成为当时诗歌批评的重要内容和有机组成部分。曾季貍《艇斋诗话》说:

> 后山论诗说换骨,东湖论诗说中的,东莱论诗说活法,子苍论诗说饱参,入处虽不同,然其实皆一关捩,要知非悟入不可。

两宋之际,论诗讲悟入的远不止上述诸人,惠洪、范温、叶梦得、王直方、吴可、周紫芝、葛立方等一批诗话作者也都把悟入作为学诗的条件或目的。当时佛学的禅宗思想已直接渗人社会生活和思想文化和各个领域,外儒内佛成为许多文人学士的基本思想风貌,居士佛在士大夫阶层十分流行,为诗人的以禅人诗或以禅喻诗创造了良好的社会条件。宋初以来禅文学的发展,诗僧的不断涌现,文字禅的流行,也从另一个方面加深了人们对诗与禅关系的认识。如云门宗的雪窦重显禅师编《颂古集》,用诗偈的形式对被称为公案或古则的禅问答进行解释,从文字上追求禅意,其后临济宗的杨歧派禅师克勤编《碧岩录》,对《颂古集》中的“颂古百则”作出提示,加以评唱,自撰颂语,进一步使禅宗走向舞文弄墨之途,揭示了习禅与作诗的内在联系。这些对于诗歌批评中的以禅喻诗也有促进作用。

禅宗对文学批评的影响是多方面的,江西宗派的建立就受禅

宗分门别派的影响。这种宗门意识体现在诗歌批评上就是强调师友渊源的重要，而这种渊源关系主要通过句法的传授和印可来体现。韩驹说:“作诗文当得文人印可，乃不自疑。”(《能改斋漫录》卷十)这是当时句法之学受到高度重视的一个重要因素。曾几《李商叟秀才求斋名于王元渤以养源名之求诗》其二云:“老杜诗家初祖，涪翁句法曹溪。尚论渊源师友，他时派列江西。”(《茶山集》卷七)以杜甫比达摩，黄庭坚比惠能，后来方回的江西诗派一祖三宗之说即导源于此。张表臣《珊瑚钩诗话》举杜甫诗:“惟有摩尼珠，可照浊水源。”“欲闻第一义，回向心地初。”认为此“乃佛乘之义耶”。其实，真正能在文学创作中发挥佛乘之义的不是杜甫，而是苏轼。黄庭坚评苏轼游庐山东林所作的《题西林壁》等诗时说:“此老人于般若横说竖说，了无剩语，非其笔端有舌，亦安能吐此不传之妙。”(《苕溪渔隐丛话》前集卷三十九)惠洪《跋东坡忼池录》云:“东坡盖五祖戒禅师之后身，以其理通，故其文涣然。如水之质，漫衍浩荡，则其波亦自然成文。盖非语言文字也，皆理故也。自非从般若中来，其何以臻此。”(《石门文字禅》卷二十七)值得注意的是，苏轼、黄庭坚、惠洪都被视为临济宗黄龙派传人，黄庭坚就是在黄龙山僧舍临摹古人法帖时忽然领悟“草书三昧”而创“句中有眼”之说的。但吕本中所作宗派图里的诗人大多受云门宗的影响。如饶节《寄夏均父二首》云:“故人若问别来事，举似云门第二关。”(《倚松老人诗集》卷二)韩驹《谢彰上人远自云门见访》:“君参云门禅，不远为君说。”(《陵阳先生诗》卷二)又《送云门妙喜游雪峰三首》其一:“禅心如密付，更为小淹留。”(《陵阳先生诗》卷四)吕本中本人参禅学道也主要接受云门宗的影响。周紫芝《竹坡诗话》说:

吕舍人作江西宗派图，自是云门、临济始分矣。

临济、云门两宗同出自南宗曹溪禅，其思想渊源其本相同，都

强调“以心传心”和“见性成佛”。但由于接引后学的方式有差异而形成不同的宗风,以此或可看出受不同宗门禅学影响的诗人在“悟人”方式上的差别来。临济的宗风是大机大用,单刀直入,常用棒喝的形式使人猛然自悟。它发扬了马祖“平常心是道”的思想,把禅悟加以彻底的主体化、行为化、世俗化,看作现实人生行为的直观体认。如临济宗黄龙派的“黄龙三关”,即是在提出“人人尽有生缘,上座生缘在何处”的问题后,用伸手垂脚的方式问:“我手何似佛手?”“我脚何似驴脚?”(《五灯会元》卷十七)意在用奇特的动作和峻烈的机锋语使人自己触机顿悟。正如惠洪《示禅者》所云:“能回箭锋射自己,方肯竿头进步行。”(《石门文字禅》卷十五)这种悟不假修持,毫无依傍,灵心一动,头头是道。通之于诗,正可以用来说明诗人“悟人”时灵感涌现、一通百通的自由创造境界。如《冷斋夜话》卷一评陶渊明诗:“大率才高意远,则所寓得其妙,造语精到之至,遂能如此。似大匠运斤,不见斧凿之痕。不知者困疲精力,至死不悟。”《潜溪诗眼》评杜甫《樱桃》诗说:“如禅家所谓信手拈来,头头是道者,直书目前所见,平易委曲,得人心所同然。但他人艰难不能发耳。”《石林诗话》评谢灵运诗“池塘生春草,园柳变鸣禽”时说:“此语之工,正在无所用意,猝然与景相遇,借以成章,不假绳削,故非常情所能到。诗家妙处,当须以此为根本。而思苦言难者,往往不悟。”这些诗评里所讲的悟,如大匠运斤,信手拈来,非常情所能到,形容的都是创作主体那种破弃拘执,随机触发,活泼天然,变化多方的自主精神。正如《临济录》所言:“向外作工夫,总是痴顽汉。尔且随处作主,立处皆真。”(《大正新修大藏经》第四十八卷)周紫芝《竹坡诗话》所记苏轼论作诗之语:“冲口出常言,法度去前轨。人言非妙处,妙处在于是。”体现的正是这种临济宗风。黄庭坚的句法之学、点铁成金之论,被后学奉为作诗的法式窠臼,

但在他自己原是力主自成一家、超凡入圣的。张元干《跋山谷诗稿》说:“山谷老人此四篇之稿,初意虽大同,观所改定要是点化金丹手段。又如本分衲子参禅,一日悟入,举止神色顿觉有异。超凡入圣,只在心念间,不外求也。句中有眼,学者领取。”(《芦川归来集》卷九)

“只在心念间,不外求”的句中有眼,对于一般钝根的学诗者来说是很难理解的。惠洪就曾有“句中眼者,世尤不能解”的感叹。范温用“韵”来解说句中有眼,认为“山谷之悟入在韵,故开辟此妙,成一家之学,宜乎取捷径而迳造也。如释氏所谓一超直入如来地者”。这讲的是顿悟,但他告诫后学的却是有依傍、有渐次的“悟门”。他说:“识文章者,当如禅家有悟门。夫法门百千差别,要须自一转语悟入。如古人文章,且须先悟得一处,乃可通其他妙处。”(《潜溪诗眼》)这实际上讲的是一种渐悟了。叶梦得用云门宗的“云间三种语”喻学诗的三种境界,也含有示人以门径,层层悟入的意思。他说:

> 禅宗论云间有三种语:其一为随波逐浪句,谓随物应机,不主故常;其二为截断众流句,谓超出言外,非情识所到;其三为函盖乾坤句,谓泯然皆契,无间可伺。其深浅以是为序。余尝戏谓学子言:老杜诗亦有此三种语,但先后不同。以“波漂菰米沉云黑,露冷莲房坠粉红”为函盖乾坤句;以“落花游丝白日静,鸣鸠乳燕青春深”为随波逐浪句;以“百年地僻柴门迥,五月江深草阁寒”为截断众流句。若有解此,当与渠同参。(《石林诗话》)

云间三种语,又称“云门三句”,是云门宗的开宗禅师文偃用来启悟后学的接引方式。他说:“我有三句语示汝诸人:一句函盖乾坤,一句截断众流,一句随波逐浪。作么生辨?若辨得出,有参学分;若

辨不出，长安路上辊辊地。”意思是只要能辨出这三句的含意，即可求得解悟。但这三句含意的浅深是不同的，需要一个“参”的过程。临济宗直接借助生活中的动作和机锋语截断常识的情解，要人触机即悟；而云门宗则用诗的形象性的象征性语言来暗示某种禅理，人们可以借助它提供的语言形象获得内心的神秘感悟。但禅悟讲究的是以心传心，言语断道，故文偃在讲述了云门三句后即告诫道：“但参活句，莫参死句。”（《五灯会元》卷十五）所谓“活句”，就是后来吕本中讲的“活法”。正如吕本中讲活法是教人不受诗法规矩的束缚而有所自得一样，“参活句”也是要人摆脱语言的牢笼而自悟，得鱼忘筌，舍筏登岸。但既言“参”，则这种自悟并不废学的功夫，这是云门宗与临济宗的不同之处。吕本中说：“作文必要悟入处，悟入必自工夫中来，非侥悻可得也。”（《童蒙诗训》）正可用来解释“参活句”。江西派诗人学诗讲“饱参”，以此作为辨句法时悟入的方式，可以说是从云门宗而来的。

需要指出的是，云门、临济之分，只是悟入的方式略有不同，这种不同在临济宗杨岐派那里已被综合掉了。如克勤的《碧岩录》即是在云门宗禅师重显的“颂古百则”的基础上编写的，书中既体现了临济宗那种随处作主、触机即悟的思想，也讲“须参活句，莫参死句，活句下荐得，永劫不忘；死句下荐得，自救不了”。江西诗论的总结者方回在为此书作序时认为，其中“有深得吾诗家活法者。”（《大正新修大藏经》第四十八卷）。南宋诗家在以禅喻诗的过程中多数把“参”与“悟”连在一起，也体现了融云门、临济为一体的思想倾向。如韩驹在《赠赵伯鱼》中说：“学诗当如初学禅，未悟且遍参诸方。一朝悟罢正法眼，信手拈出皆成章。”（《陵阳先生诗》卷一）再如吴可的《学诗诗》：

学诗浑似学参禅，竹榻蒲团不计年。直待自家都了得，等

闲拈出便超然。

学诗浑似学参禅，头上安头不足传。跳出少陵窠臼处，丈夫志气本冲天。

学诗浑似学参禅，自古圆成有几联。春草池塘一句子，惊天动地至今传。(《诗人玉屑》卷一)

这三首论诗诗，可视为与“活法”相连的“悟入”说的全面概括。第一首讲学诗的“悟入”，需建立在熟悉诗歌定法而又能超越于定法的基础之上；第二首强调学诗者的“悟入”应具有自己作主的创造精神，反对因袭摹拟；第三首认为作诗要有随机触发的圆成顿悟。这样才能文成法立，为后人树立榜样。

在学诗过程中，要规矩备具而出于规矩之外，需要遍参诸方，并有所“悟入”。诗人在创作中要进入变化不测亦不背于规矩的自由境界，更需“悟入”。吴可《藏海诗话》说：“凡作诗如参禅，须有悟门。”有悟则成活法，无悟尽为死句。无论学诗和参禅，“悟”都是一种实践性的行为，是一种直接的感受而非抽象的理论玄想，它只对具体的现实的东西感兴趣。禅学自五代后，已不再向思想方面发展了。宋初编集成的《临济录》说：“道流、佛法无用功处，只是平常无事，屙屎送尿著衣吃饭，困来即卧。愚人笑我，智乃知焉。”从具体的日常事物而不是从既定的原理出发开始思考，是宋以后佛学的思维特点。宋代流行的大量僧人语录和传灯录即为僧人日常对话的片断汇集。在《景德传灯录》一类的僧人著作里，思想并非抽象的概念存在，而是寓于日常事物之中，体用不分，用中见体。耐人寻味的是，这种思维结构方式亦体现在这个时期出现的大量诗话和文人笔记中。批评家的论诗宗旨是通过具体的“辨句法”体现出来，贯穿于最寻常的与学诗作诗相关的实践性行为的片断描述中，诗歌思想没有体系的逻辑，只有实践的逻辑，而实践的作用是

使人"悟人"。除此以外,并无其他思想形式。因此在这一时期的诗话里,我们看到的是大量具体生动的学诗或作诗的故事趣闻,这些故事的编排是任意的、片断的,不具备建立理论体系所必须的概念抽象过程。批评家在辨句法时,或只列出诗句,或三言两语,点到而止,绝少理论分析。这种点悟式的批评体现的是具体的力量而非思想的力量,把对诗歌本质的认识与诗歌创作的具体现象和事例结合起来,理事相即,用中见体。正是这种思维方式构成了宋人诗话的内在逻辑,也是点悟式批评能够为人们普遍接受而获得发展的基础。

第三节 "以俗为雅"的文学思想

城市都会经济的繁荣和市民文化的兴盛是宋文化成熟的重要方面。北宋的汴京和南宋的临安都是上百万人口的大都会,农业文明中的市民文化在这些地方得到了充分的体现。两宋之际,在传统的以诗文为主的雅文学不断发展的同时,反映市民文化精神的词曲、诸宫调、杂剧、小说等"俗文学"也日益繁荣,受到了文人士大夫的普遍关注。他们或者在汲取民间艺术养料时,把原本带有市民俗文化色彩的文学样式加以诗化或士大夫化,提高到"醇雅"的境地;或者在自己的著作里直接容纳俗文学的内容,借鉴其表现方式,形成了一种"以俗为雅"的文学思想。

一

"以俗为雅"的文学思想的一个重要方面是化俗为雅,这在词的创作和批评里得到了比较充分的体现。

词是随着燕乐的兴盛而流行的合乐歌词。燕乐又称宴乐,主要用于达官贵人的歌筵酒席和民间的青楼酒肆之中,是一种用于享乐生活的由胡夷之声和里巷之曲组成的俗乐。欧阳修等人在《新唐书·礼乐志》里提到的俗乐二十八调即燕乐二十八调之俗名。其特点是音域较宽、声调变化大,节奏复杂,旋律委婉曲折,与被称为"华夏正声"的中正平和的雅乐、从容雅缓的清商乐有着完全不同的性质。它哀而伤、乐而荡,多由女声在席间花前演唱,能满足人们的声色之娱。与此相配合的歌词以男女艳情为题材,以婉约清丽为本色,形成了"诗庄词媚"的传统格局。因此宋词在发展过程中带有谐俗的市民文化色彩,如柳永在采用市井新声丰富了词的艺术表现力的同时,也将民间秦楼楚馆那种毫无检束的情欲和放荡体现了出来。苏轼革新词风即以柳永为批判对象。他"以诗为词",直接用词来抒写自己的人生感慨,改变了过去那种以歌妓口吻作词以便女声演唱的传统,将词从狭窄的男女恋情的题材范围里解放出来,一洗俗艳香泽之态,注入阳刚豪放之气,使词成为独立的抒情诗体。可像诗一样供人阅读吟咏,不一定非要合乐演唱。苏轼在《祭张子野文》中说:"清诗绝俗,甚典而丽。搜研物情,刮发幽翳。微词宛转,盖诗之裔。"(《苏轼文集》卷六十三)把词与诗相提并论,看作是诗歌创作发展一定阶段的产物。这种思想对于词的脱俗变雅有积极的促进作用。

但是,直到北宋末年,词的流传主要还是靠合乐歌唱来实现。苏轼的"以诗为词",从内容风格方面指出了作词的向上一路,但在词的曲调声律方面并无建树。他大量采用流行的曲调填词,有将歌词的乐曲形式格律化的倾向。可并未改变词对燕乐的依赖关系,社会上流行的依然是柳永那种二八女子执红牙拍板演唱的艳曲。徐度在《却扫编》卷下里谈到柳永时说:"其词虽极工致,然多

杂以鄙语，故流俗人尤喜道之。其后，欧、苏诸公继出，文格一变，至为歌词，体制高雅。柳氏之作殆不复称于文士之口，然流俗好之自若也。"苏轼的门生李廌在政和年间作的《品令》云："唱歌须是玉人，檀口皓齿冰肤。意传心事，语娇声颤，字如贯珠。"王灼认为李廌此论"沈于习俗"。但也不得不承认："今人独重女音，不复问能否。而士大夫所作歌词，亦尚婉媚。"(《碧鸡漫志》卷一)

词尚婉媚，是由燕乐的性质和士大夫狎妓饮酒的享乐生活决定的，消费性商业都会的市民文化则为此提供了现实的土壤。孟元老《东京梦华录》追忆北宋崇宁、政和年间汴京的繁华景象时说："举目则青楼画阁，绣户珠帘。雕车竞驻于天街，宝马争驰于御路，金翠耀目，罗绮飘香。新声巧笑于柳陌花衢，按管调弦于茶坊酒肆。八荒争凑，万国咸通。集四海之珍奇，皆归市易；会寰区之异味，悉在庖厨。花光满路，何限春游；箫鼓喧空，几家夜宴。伎巧则惊人耳目，侈奢则长人精神。"追求娱乐性和通俗性，不注重思想性和道德意义，是市民文化的特点。词的婉媚本色正符合这种要求，并进一步以"侧艳"和"滑稽"的方式体现出来。北宋末年，苏轼那种"以诗为词"的创作思想并未得到社会的广泛承认。李清照在《词论》中就明确提出词"别是一家"的主张，并以批评的口吻说："苏子瞻，学际天人，作为小歌词，直如酌蠡水于大海。然皆句读不葺之诗尔，又往往不协音律者，何邪?"(《李清照集校注》卷三)在此之前，晁补之就曾说过："东坡词，人谓多不谐音律。然居士词横放杰出，自是曲中缚不住者。"(《苕溪渔隐丛话》后集卷三十三)虽对苏轼有回护之辞，但也承认其不谐音律。

当时人们所说的"谐音律"，除了词要能合乐歌唱外，还含有词的文字声调的变化必须体现出乐曲的乐音结构和运动法则，化外在曲调的音乐节奏为文字自身声律的要求。李清照说："盖诗文分

平侧,而歌词分五音,又分五声,又分六律,又分清浊轻重。……本押仄声韵,如押上声则协,如押入声则不可歌矣。"(《词论》)李清照强调歌词自身的声律与合乐歌唱的重要,并不意味着她赞同词的婉媚俗艳。她对柳永词的"虽协音律而词语尘下"亦深表不满,强调作词应有"富贵态",除"主情致"外,还应"尚故实",有"铺叙",多"典重"。她在坚持词"别是一家"的前提下,主张注重词的文字声律和语言运用的文学性,以提高词的品位和艺术表现力。

从词学思想发展的实际和李清照所提到的词作家来看,她的《词论》当作于北宋政和年间,是其早年之作。政和三年(1113),晁端礼入大晟府为协律郎,并于同年去世。他是李清照《词论》中提到的词作家中卒年最晚的一位。周邦彦提举大晟府的时间是政和六年(1116),与他同时的还有田为、丁仙现、万俟咏等。这些人李清照一个也没有涉及,可最能体现她在《词论》里提出的词学观点的恰恰是以周邦彦为代表的这些大晟词人的创作。周邦彦作词,不仅注重制腔造谱、播诸弦管,还讲究文字声律的清浊轻重,求谐于喉舌。他善于用歌词自身的节奏变化体现燕乐乐音运动的旋律,以文字之声律应和乐曲的声律,达到了词与乐的完美结合。《四库全书总目》说:"邦彦妙解声律,为词家之冠。所制诸调,不独音之平仄宜遵,即仄字中上、去、入三音,亦不容相混。所谓分刌节度,深契微芒。"这样一来,也就为词自身的格律化创造了条件,使词的声律之美能够脱离弦管配乐而独立存在,解决了词在"诗化"过程中如何保持自己"别是一家"的音律之美的难题。当时周邦彦所作的每首词都注明了曲调,"今其声虽亡,读其词者,犹觉拗怒之中,自饶和婉,繁会相宣,清浊抑扬,辘轳交往。两宋之间,一人而已。"(《清真先生遗事》,《王国维遗书》第十一册)周邦彦词的拗怒和婉,体现了燕乐原有的婉约性质,又融进了文人创作追求老境美

的沉郁之情。相对民间俗乐而言,已是一种提高。

宋徽宗建立政府音乐机构大晟府的目的,是想用新的大晟乐取代俗乐和俗唱歌词,故大晟派词人的创作明显带有去俗求雅的努力。如万俟咏入府前的词作自分为"雅词"和"侧艳"两体,"后召试入宫,以侧艳体无赖太甚,削去之。"(《碧鸡漫志》卷二)周邦彦除了善于融化唐人诗句入词,造成典重富贵的风雅相和书卷气外,还将柳永以来慢词的"铺叙"技巧和文学的赋体写法糅合在一起,用烘托主题,创造气氛的文学手法创造了层层深入的词境。彻底屏除了柳永词那种词语尘下、浅近卑俗的毛病,作词达到了由苦心锻炼而日臻完美的醇雅境界,成为南宋雅派词的楷模。

可是南宋初期的词并没有沿着以周邦彦为代表的大晟词派那种重声韵格律、重深加煅炼的方向发展,李清照南渡后词作体现的创作思想就与她早年词论里的主张不尽吻合。这是因为靖康建炎年间那种国破家亡,兵荒马乱的天翻地覆,给士大夫知识分子心灵予巨大的震动;伴随着战乱生活体验产生的悲愤、感伤的心绪,看破红尘的凄凉旷达,都需用苏轼那种直抒胸臆、毫不做作的词风来表达。这个时期词的雅化或士大夫化是沿着苏轼开辟的"以诗为词"的诗化道路发展的。如张元干的《石州慢》:"心折,长庚光怒,群盗纵横,逆胡猖獗。欲挽天河,一洗中原膏血。两宫何处,塞垣只隔长江,唾壶空击悲歌缺。"(《芦川归来集》卷五)李清照的《武陵春》:"风住尘香花已尽,日晚倦梳头。物是人非事事休,欲语泪先流。"(《李清照集校注》卷一)叶梦得的《水调歌头》:"十载悲欢如梦,抚掌惊呼相语,往事尽飞烟。"(《石林词》)朱敦儒的《念奴娇》:"洗尽凡心,相忘尘世,梦想都销歇。胸中云海,浩然犹浸明月。"(《樵歌》卷上)词作为一种成熟了的新型抒情诗体,在反映这一时期士大夫阶层细腻复杂的心路历程上,发挥了与诗同样重要的作

用。王灼《碧鸡漫志》卷二在评论当时“各家词短长”时说:“陈去非、徐师川、苏养直、吕居仁、韩子苍、朱希真、陈子高、洪觉范,佳处亦各如其诗。”

作于南宋绍兴十五年(1145)的《碧鸡漫志》,是这一时期出现的重要的词学著作。与当时歌词创作中诗化的思想倾向相联系,作者王灼在这部书里多处对将词士大夫化的代表人物苏轼作了充分的肯定。他说:“东坡先生非心醉于音律者,偶尔作歌,指出向上一路,新天下耳目,弄笔者始知自振。”又说:“东坡先生以文章余事作诗,溢而作词曲,高处出神入天,平处尚临境笑春,不顾侪辈。或曰:长短句之诗也。为此论者,乃是遭柳永野狐涎之毒。诗与乐府同出,岂当分异。”(《碧鸡漫志》卷二)他发挥苏轼词为“诗之裔”的观点,认为“有心则有诗,有歌则有声律,有声律则有乐歌。永言即诗也,非于诗外求歌也。”(《碧鸡漫志》卷一)基于这种诗词同源的看法,他对北宋后期歌词创作中“侧艳”和“滑稽”的俚俗倾向进行了批评。如云:“赵德麟、李方叔皆东坡客,其气味殊不近。赵婉而李俊,各有所长。晚年皆荒醉汝颍京洛间,时时出滑稽语。”又说:“元祐间,王齐叟彦龄,政和间,曹组元宠,皆能文。每出长短句,脍炙人口。彦龄以滑稽嗥河朔。组潦倒无成,作红窗迥及杂曲数百解,闻者绝倒,滑稽无赖之魁也。”但他最反感的还是柳永词,说柳永的《乐章集》“惟是浅近卑俗,自成一体,不知书者尤好之。予尝以比都下富儿,虽脱村野,而声态可憎。”(《碧鸡漫志》卷二)

与王灼的看法相似,胡仔在《苕溪渔隐丛话》里也持诗词同源的观点。他说:“唐初歌辞多是五言诗,或七言诗,初无长短句。自中叶以后,至五代,渐变成长短句,及本朝则尽为此体。”(《苕溪渔隐丛话》卷三十七)这样就为词的诗化提供了史的依据。他把诗词创作看作是彼此相同的,如云:“凡作诗词,要当如常山之蛇,救首

救尾,不可偏也。"(《苕溪渔隐丛话》后集卷三十九)于是在诗话总集的著作里专列"长短句"一项,收录了不少词话和词论,李清照那篇箸名的《词论》就是由于《苕溪渔隐丛话》的著录才保存下来的。在评论具体的词作家时,他最推崇的是苏轼,认为"子瞻佳词最多",如"赤壁词"、"中秋词"、"快哉亭词"、"咏梅词"等,"皆绝去笔墨畦径间,直造古人不到处。真可使人一唱而三叹。"(《苕溪渔隐丛话》后集卷二十六)又说:"东坡大江东去赤壁词,语意高妙,真古今绝唱。"(《苕溪渔隐丛话》前集卷五十九)与此形成鲜明对照的是他对柳永词的批评,如:"呜呼,小有才而无德以将之,亦士君子之所宜戒也。柳之乐章,人多称之。然大概非羁旅穷愁之词,则闺门淫媟之语。若以欧阳永叔、晏叔原、苏子瞻、黄鲁直、张子野、秦少游辈较之,万万相辽。彼其所以传名者,直以言多近俗,俗子易悦故也。"(《苕溪渔隐丛话》后集卷三十七)

从南宋初期歌词创作的诗化,以及词学批评里对苏轼的褒扬和对柳永的贬斥,不难看出化俗为雅或抑俗崇雅是词坛的思想风尚。当时出现的一些词作专集和选集,也辄以"雅"命名。如赵彦端的《宝文雅词》,鲖阳居士的《复雅歌词》,曾慥的《乐府雅词》等。曾慥在《乐府雅词序》中说:"欧公一代儒宗,风流自命,词章幼眇,世所矜式。当时小人,或作艳曲,谬为公词,今悉删除。"(《乐府雅词》卷首)其实,他所删掉的那些艳词,未必皆非欧阳修本人所作,不过从中即可看出选家的眼光所折射出来的文学思想,与当时词坛风尚是一致的。

二

"以俗为雅"的文学思想,除了化俗为雅的一面外,还有以俗人

雅的一面。两宋之际出现的大量文人笔记里,就包容了当时民间讲唱俗文学的内容,如迹近小说的传奇、志怪、轶事趣闻,和类于诸宫调那种联结不同宫调套曲演唱故事的准戏曲创作。历来被认为难登大雅之堂的小说戏曲进入文人视野,在笔记和诗话中出现了简单的小说批评和戏曲批评,为文学思想的发展增添了新的内容。

宋人笔记的内容十分庞杂,既有严肃的史实典故的考订,名物制度的辨证,社会政治的实录;也有轻松活泼的诗话、词话、文人轶事、仙怪传说、朝野遗事等,很难加以归类。但有一点可以肯定,文人笔记的撰写带有广见闻、助闲谈的文化消遣性质,大多作于闲居或归隐之时。如叶梦得说他作《石林燕语》是由于避居山谷,"无以为娱,纵谈所及多故实旧闻,或古今嘉言善行。……时以抵掌一笑。穷谷无事,偶遇笔札,随辄书之。"(《石林燕语》序)文人笔记与诗人唱和,同属文士大夫闲适生活的娱乐品。这种纯精神的高雅娱乐方式可见出文人知识的广博和才情的高低,与出入青楼酒馆或携妓宴饮时的听曲观舞之类带有市民文化感官刺激性质的声色之娱相比,自然有雅俗之分、高低之别。但是在当时士大夫阶层的生活里,这两种娱乐方式是并行不悖的。而且,在高雅的闲谈中,为了有助于谈兴,难免要加进一些有趣味或带刺激性的材料,于是文人笔记里夹杂了不少小说性质的世说故事和志怪传奇。其中有一类文人笔记偏重于写现实社会中的人物轶事和朝野遗闻,叙事讲究趣味,记人则带有一定故事性。如曾慥《高斋漫录》里所记的一段人物轶事:"东坡尝谓钱穆父曰:'寻常往来,止可称家有无,草草相聚,不必过为供具。'穆父一日折简召坡食皛饭。坡至乃设饭一盂,萝卜一碟,白汤一盏而已,盖以三白为皛也。后数日,坡复召穆父食毳饭。穆父意坡必有毛物相苦。比至,日晏并不设食,穆父饥馁甚。坡笑曰:'饭也毛,萝卜也毛,汤也毛'(毛音模,京师俗语

谓无为模)。"(见《说郛》卷二十七)这一类的轶事趣闻亦见之于庄绰的《鸡肋编》,庞元英的《谈薮》,孔平仲的《续世说》,何薳的《春渚纪闻》,曾敏行的《独醒杂志》等笔记里。作者记人时往往用趣谈轶事衬其性情,颊上添毫,得其妙肖。此种笔法已近小说家流。

还有一类文人笔记突破了儒家不语怪力乱神的传统,在记事记言中夹有大量的志怪传奇内容。如李献民的《云斋广录》除"士林清话"和"诗话录"外,又有"灵怪"、"丽情"、"奇异"、"神仙"等类,均属志怪之流。文既冗沓,语尤猥亵,可满足士大夫闲谈时猎奇寻艳的世俗心理需要。又如章炳文的《搜神秘览》,所记多属异闻,带有较强的神怪色彩。如云元丰二年相州安阳县民段化因病双目失明,其子梦见神人,说用人的骨髓下药可医治好父病,其子即卸下自己左腕椎骨调药以进,其父双目立刻全愈,相州县奏其事云云。用编造的神话来宣扬孝道。此外,北宋刘斧的《青琐高议》是较早一点出现的杂有志怪传奇内容的文人笔记,其中的《流红记》、《王幼玉记》、《赵飞燕别传》、《炀帝海山记》、《谭意歌传》等是宋人传奇中的佳作,写法上保持了唐人传奇的模式,语言较通俗,略逊文采,封建说教气息则比较浓。南宋初曾慥的《类说》辑录二百五十二种笔记小说而成,也杂有大量的志怪传奇故事。如卷一的《穆天子传》、《汉武帝内传》;卷三的《列仙传》、《神仙传》、《续仙传》;卷八的《述异记》、《广异记》、《集异记》;卷十二的《纪异录》、《稽神录》、《异人录》;卷二十九的《灵怪集》;卷三十二的《传奇》;卷三十七的《神异经》等。曾慥把这些怪力乱神故事与《说苑》、《世说》、《语林》等世说笔记,以及《诗苑类格》、《古今诗话》等诗话著作收录在一起,颇有不伦不类之感。但正可说明当时以俗为雅、大俗大雅的文学思想倾向。

从孟元老《东京梦华录》中关于"京瓦伎艺"的记叙里可以看

出,北宋末年的民间伎艺中,有偏于说的“讲史”、“小说”、“说诨话”,也有偏于唱的“诸宫调”、“杂剧”等,但都同属于讲唱文学。也就是说中国古代的小说戏曲作为大众娱乐品,从形成之初就具有某种天然联系。小说常为戏曲提供素材,戏曲则将小说的故事内容编成唱词后在社会各阶层广泛传播。这种情况在文人笔记里就有所反映,如赵令畤的《侯鲭录》卷五里有一篇根据唐传奇《莺莺传》改编的作品,名为《元微之崔莺莺商调蝶恋花词》。作者说:“夫传奇者,唐元微之作述也,以不载于本集,而出于小说,或疑其非是。今观其词,自非大手笔,孰能与于此。至今士大夫极谈幽玄,访奇述异,无不举此以为美话。至于娼优女子,皆能调说大略。惜乎不被之以音律,不能播之声乐,形之管弦。”于是他将《莺莺传》分为十章,“每章之下,属之以词,或摭其文,或止取其意。又别为一曲,载之传前,先叙前篇之义。调曰商调,曲名蝶恋花。句句言情,篇篇见意。奉劳歌伴,先定格调,后听芜词。”这样,一篇文人创作的用同一词调重复演唱《莺莺传》故事,中间插以叙述性说白的说唱艺术作品就产生了。这种现象表明当时民间流行的讲唱文学已进入文人创作之中。

南北宋之际,以汴京和临安为代表的宋代城市都会经济属于消费性的商业经济,市民文化即消费文化,带有娱乐奢侈的商业性质。因此都市里最繁荣热闹的是妓馆、酒楼和被称为“瓦子”的表演娱乐场所。如《东京梦华录》记载的汴京的瓦子有:新门瓦子、桑家瓦子、朱家桥瓦子、州西瓦子、保康门瓦子,州北瓦子等多处。这就为戏曲艺术的发展创造了条件。但当时民间上演的戏曲作品已多不可考。唯《武林旧事》载有宋官本杂剧二百八十本的存目,从中可略窥两宋戏曲的大概。据王国维《宋元戏曲考》所言,这二百八十本存目里,“其用大曲者一百有三,用法曲者四,用诸宫调者

二,用普通词调者三十有五。"有一半以上是用歌曲演唱故事。杂剧在北宋多为滑稽剧,不能被以歌舞,距真正的戏曲尚远;南宋初的杂剧则多用歌曲演唱,但基本上还停留在讲唱文学的阶段,只能算是"准"戏曲作品。从当时的文人笔记来看,士大夫阶层对民间歌曲是十分熟悉的。如《独醒杂志》卷五说:"先君尝言宣和间客京师时,街巷鄙人多歌蕃曲。名曰[异国朝][四国朝][六国朝][蛮牌序][蓬蓬花]等,其言至俚,一时士大夫亦皆歌之。"《碧鸡漫志》卷二亦云:"泽州孔三传者,首创诸宫调古传,士大夫皆能诵之。"正因为如此,在文人创作中出现了模仿民间讲唱文学,用不同歌曲咏唱故事的准戏曲作品。赵令畤的《元微之崔莺莺商调蝶恋花词》属于用"普通词调"创作的作品,此外,还有用"法曲"和"大曲"创作的文人作品。《碧鸡漫志》卷三载:"宣和初,普府守山东人王平,词学华赡,自言得夷则商霓裳羽衣谱,取陈鸿、白乐天长恨歌传,并乐天寄元微之霓裳羽衣曲歌,又杂取唐人小诗长句,及明皇太真事,终以微之连昌宫词,补缀成曲,刻板流传。"王平用来写唐明皇故事的霓裳羽衣谱即为"法曲"。曾慥《乐府雅词》里所收的董颖创作的《道宫薄媚西子词》,则是用"大曲"演唱西施故事,而且是现存宋人大曲中最长的一首。

与文人创作里出现带有小说性质的内容和准戏曲作品相适应,这个时期的文人笔记和诗话中有了比较简单的小说批评和戏曲批评。如曾慥在《类说》序里把小说的社会作用概括为:"资治体,助名教,供谈笑,广见闻。"指出小说具有政治教化和文化消遣双重功能,属于社会性文学,讲究通俗有趣大众化是社会性文学的特性。又如赵令畤在《侯鲭录》卷五中曾对唐传奇《莺莺传》里崔莺莺的形象发表如下评论:"夫崔之才华婉美,词彩艳丽,则于所载缄书诗章尽之矣。如其都愉淫冶之态,则不可得而见。及观其文,飘

飘然仿佛出于人目前,虽丹青摹写其形状,未知能如是工且至否。"这是小说批评中较早谈到人物形象塑造的一段文字,表明人们开始从人物形象来探讨小说特点。

在这个时期的诗话著作里,可看到文人借鉴杂剧表现方式谈诗歌创作的记载。如《王直方诗话》说:"山谷云:'作诗正如作杂剧,初时布置,临了须打诨,方是出场。'盖是读秦少章诗,恶其终篇无所归也。"又如吕本中《童蒙诗训》云:"老杜歌行最见次第,出人本末;而东坡长句,波澜浩大,变化不测,如作杂剧,打猛诨入,却打猛诨出也。"这些以剧喻诗的文字表明,从前为文人看不起的民间文艺的某些表现方式已被吸收到雅文学的创作中来,同时亦间接地道出杂剧结构布局的特点,因而可视为与戏曲有关的文学批评。另外,《碧鸡漫志》中,王灼对历代歌曲衍变的论述,对唐代乐曲的考证,对宋代大曲格范及乐曲所属宫调的解说,都带有戏曲理论研究和批评的性质。《东京梦华录》里关于"京瓦伎艺"的介绍,亦可视为戏曲批评的文字。总之,戏曲批评已开始受到人们的广泛注意,与小说批评一道,成为文学批评里新的组成部分,反映出人们对当时流行于民间的俗文学的重视,是以"以俗为雅"的文学思想的又一具体体现。

第五章 “中兴”时期的文学思想

宋室南渡之初，即称之为“中兴”。但建炎绍兴年间，以宋高宗赵构和秦桧为代表的投降主和派一味妥协退让，卖国求荣，在“绍兴和议”中向金称臣道藩、献地贡银，残杀抗金名将岳飞，迫害主张恢复失地的爱国志士，华夏正气郁而不伸。所谓“中兴”不过是屈膝苟且，偏安一隅而已。

真正在各方面都透露出一些“中兴”意味，还是宋孝宗即位后的事。南宋文学思想的发展也是隆兴元年(1163)以后才有了新的气象。

新气象之一是文学创作中爱国热情的高涨。绍兴三十一年(1161)，金主完颜亮兵分两路大举攻宋，惊破了南宋统治集团的偏安梦，同时也激起了南宋及金占领区人民的激烈反抗。金兵败于采石，完颜亮于瓜洲渡兵变被杀，金都督府不得已派人持檄往镇江议和。次年六月，孝宗赵昚即位，立即为岳飞平反，励精图治，锐意恢复，采用张浚之议，隆兴元年出师北伐。由于事先准备不够，诸将行动不协力，在连胜金兵之后，于符离兵溃而返。次年，宋金议和，第一次北伐失败。但已振奋了民族精神。自此之后的很长一段时间，杀敌雪恨，收复中原，就成为许多爱国志士和作家的政治理想。由此而激发出的爱国热情和民族意识成为这一时期文学创作最昂扬、最能打动人心的部分，大量悲歌慷慨的豪气词作出现在文坛上。一批作家以激荡飞扬的气势和深情沉郁的感叹，抒写忠

愤填膺的壮志和忧国忧民的悲慨，展现出一种不愿受拘束的豪放风格，形成重才重气、重个性发挥的文学创作思想倾向。

可是，就当时文人所处的社会历史环境而言，“他年要补天西北”只是一种“铁马冰河人梦来”的英雄主义理想。在统治集团内部为主战与主和问题争论不休，欲战不能，欲罢不甘的窘困现实中高唱英雄豪杰之歌，本身就有一种悲怆沉郁的心绪难以排除。理想使人振奋，也能给人带来痛苦。于是我们看到，当时有些诗人在创作中多以日常生活的小情趣为主题，追求更带生活趣味而更少理想主义的艺术，善于捕捉日常生活和身边景物的风趣，抒写敏锐细致的感受和妙悟，体现了“活法”的真精神。由此走出了江西诗学的藩篱，开创了新的诗风。其特点是重自然机趣，变深刻为浅近，理趣减少了，情趣增加了，进而追求更能体现诗人细美才情和飘逸雅趣的“高妙”之境。情思幽微而不壮阔、气力收敛而不放纵，或因狭出奇而流于工巧，或剥落文采而人于清淡。没有什么大道理，亦无豪情壮志，若以思想意义求之，几无所获，但在艺术表现技巧方面有自己的独到之处。由于这一派作家的创作更能体现南宋中期士人心理情趣的特点和变化之迹，且与时代精神相合，故反映了当时文学思想发展的主要趋势和演变规律。

经史文章之学的受到重视和儒家新道统新文统的确立，是这一时期文学思想发展的又一新气象。孝宗乾道淳熙年间，是南宋学术思想最活跃的时期，一批思想家围绕着王霸义利和心性修养等问题展开的争辩，不仅促进了理学的发展完善，也对文学思想有直接的影响。强调事功的思想家注重经史文章的政教实用性，在这种思想影响下，出现了以六经和诸子为文章范例的文法理论著作，专门探讨文章写作中的句法，章法和文体风格；同时还产生了融文章理论与文章选集为一体的散文评点著作，开创了文学批评

的新样式。但真正对文学思想有重大而深远影响的，是朱熹为代表的以心性涵养察识为基础的道德义理之说。朱熹是宋代理学的集大成者，他总结前辈理学家的思维成果，构造出一个庞大精密的道德哲学的思想体系。他的文学批评以道德哲学为基础，衡量当代和前代作家，并对《诗经》和《楚辞》这影响中国诗歌发展的两大源头作出符合时代要求的注释。儒家的道统和文统在他手里得到了新的认定，传统诗学被赋予了新的含义。这些对于南宋中后期乃至整个中国封建社会后期的正统文学思想的发展，起了十分重大的作用。

第一节　慷慨沉郁、重才重气的创作思想

一

南宋中期，以抗金救国、中兴宋室为宏愿的新一代作家出现在文坛。他们发扬光大了前辈作家的爱国精神，壮怀激烈，英气勃发；其创作或慷慨昂扬，或沉郁苍凉，但总体风格归于豪放，被人们称之为豪放派。

属于这一派的作家有张孝祥、韩元吉、辛弃疾、陈亮、陆游、刘过等人。他们之间并没有一定的组织形式和理论纲领，但共同的爱国理想和彼此间的诗词酬唱，使他们在创作思想和艺术风格方面相互感染，从而形成了创作倾向基本相同的作家群。他们用作品抒发渴望建功立业、恢复中原的雄心壮志，具有慷慨豪放的气势。如张孝祥的《水调歌头·和庞佑父》：

> 雪洗虏尘静，风约楚云留，何人为写悲壮，吹角古城楼。湖海平生豪气，关塞如今风景，剪烛看吴钩。剩喜然犀处，骇浪与天浮。　　忆当年，周与谢，富春秋。小乔初嫁，香囊未

解，勋业故优游。赤壁矶头落照，肥水桥边衰草，渺渺唤愁人。我欲乘风去，击楫誓中流。(《于湖居士文集》卷三十一)

此词又题“闻采石战胜”。绍兴三十一年宋军在采石之役中的胜利，如黑夜中的一道闪光，使人们受到鼓舞，产生了克敌驱虏，重新收拾中原山河的希望。诗人“剪烛看吴钩”，表达了从戎卫国的壮志和“击楫誓中流”的爱国热情。同年底，作者在建康留守席上赋《六州歌头》，慨叹中原久陷，连洙泗弦歌之地也为异族占领，沦陷区人民殷切希望恢复。忠愤之气随笔涌出，令当时主战派领袖张浚闻之罢席而入。词这一艺术形式已成为用来唤醒聋聩和激发爱国热情的新格律诗体。

用词来酬唱赠答是这一时期豪放派词人创作的一个显著特点，他们以英雄许人和自许的豪壮情志常通过这种方式来体现。如张孝祥的《念奴娇·张仲钦提刑行边》：“壮志长歌，故人一笑，趁得梅花月。”《水调歌头·送谢倅之临安》：“好把文经武略，换取碧幢红旆，谈笑却胡尘。”(《于湖词》卷二)在酬唱中，他们互相勉励，以国家安危，民族存亡为重，气度豪迈，情感炽烈。如韩元吉的《水调歌头·和庞祐甫见寄》：“笑谈间，风满座，气横秋。平生壮志，长啸起舞看吴钩。”《念奴娇·次陆务观见贻念奴娇韵》：“壮怀浑在，浩然起舞相属。”(《南涧甲乙稿》卷七)刘过的《沁园春·送辛幼安赴桂林官》：“猛士云飞，狂胡灰灭，机会之来人共知。何为者，望桂林西去，一骑星驰。”(《龙洲集》卷十一)同样，辛弃疾也是在与友人的酬唱中多次表达了自己的爱国壮志和不凡抱负。如《水调歌头·寿赵漕介庵》：“要挽银河仙浪，西北洗胡沙。”《满江红·建康史帅致道席上赋》：“袖里珍奇光五色，他年要补天西北。”(《稼轩词编年笺注》卷一)《水龙吟·甲辰岁寿韩南涧尚书》：“待他年整顿、乾坤事了，为先生寿。”(《稼轩词编年笺注》卷二)尤为人们所称道的是陈亮与辛

弃疾在鹅湖相会时的赠答，陈亮在《贺新郎·怀辛幼安用前韵》中说："天下适安耕且老，看买犁卖剑平家铁。壮士泪，肺肝裂。"（《陈亮龙川词笺注》上卷）辛弃疾则在《贺新郎·同甫见和，再见韵答之》里道："我最怜君中宵舞，道男儿到死心如铁。看试手，补天裂。"他们同气相应，同声慷慨，希望能够驰骋沙场，杀敌立功，如辛弃疾在《破阵子·为陈同甫赋壮词以寄之》里所说："马作的卢飞快，弓如霹雳弦惊。了却君王天下事，赢得身前身后名。"（《稼轩词编年笺注》卷二）

从辛弃疾等人的酬唱中可以看出，词在豪放派作家手里已完全摆脱了花间席上由女声演唱的和乐传统，成为士大夫之间交往唱和的言志工具。他们在词中所表达的不是一般的离情别绪，而是立志恢复的气节与经纶济世的宏愿。辛弃疾的门生范开在《稼轩词序》中说："公一世之豪，以气节自负，以功业自许，方将敛藏其用以事清旷，果何意于歌词哉！直陶写之具耳。"（《稼轩词编年笺注》附录）陈亮友人叶适在《书龙川集后》里说陈亮"又有长短句四卷。每一章就，辄自叹曰：'平生经济之怀，略已陈矣！'"（《叶适集》卷二十九）抒豪壮之气，寓经济之怀，是这一时期豪放派作家创作的主要内容，反映了他们的政治思想。乾道年间，辛弃疾上《美芹十论》和《九议》，陈亮上《中兴五论》，陆游为王炎陈经略中原的进取之策，体现了新一代爱国作家政治上的雄才大略。然而长期南北对峙的形势和朝中主和派的阻挠，使他们的济世方略和政治理想难以实现。辛弃疾长期赋闲，陈亮两次入狱，陆游经略中原必自长安始的希望也很快成为泡影。于是豪放派作家慷慨激昂的歌唱中便渗透着壮志难酬的悲愤，感时伤事、怀才不遇的沉郁悲怆成为此派词风的另一个重要方面。如辛弃疾的《菩萨蛮·书江西造口壁》：

> 郁孤台下清江水，中间多少行人泪，西北望长安，可怜无数山。　青山遮不住，毕竟东流去。江晚正愁予，山深闻鹧鸪。(《稼轩词编年笺注》卷一)

此词作于淳熙二年(1174)，辛弃疾任江西提点刑狱，偶登郡城名胜郁孤台，想见当年金兵长驱直入，南渡君臣狼狈鼠窜，多少行人泪洒清江。如今江水依然流，家在青山外。沉郁悲怆之情，映以凄美要渺之境，保持住了词体写情细致深微的特质。辛弃疾的许多优秀之作都体现了这种才大而情深的特点，既有郁勃挺拔的才力。雄浑而不流于萎靡；又有细美的情韵，使词在抒写雄才豪气时不流于空洞粗率。如《永遇乐·京口北固亭怀古》里"想当年金戈铁马，气吞万里如虎"的慷慨，间以"舞榭歌台，风流总被，雨打风吹去"的凄美(《稼轩词编年笺注》卷六)。《水龙吟·登建康赏心亭》中"揾英雄泪"的是"盈盈翠袖"。《摸鱼儿》："更能消几番风雨，匆匆春又归去。"(《稼轩词编年笺注》卷一)用惜春之情写忧国之心，词中的"芳草"、"画檐蛛网"、"烟柳"等意象，皆精美细巧。悲壮之情，以轻灵细巧的意象出之，做到了刚柔相济，沉郁蕴藉。辛弃疾作词能高出同辈作家者正在于此。

无论是写慷慨昂扬的壮志，还是抒发沉郁苍凉的悲愤，都贯穿着恢复中原，重整河山的爱国理想，而支持这种理想的是敌人一定灭亡的必胜信念。与朝廷中畏敌如虎的主和派的缺乏自信形成鲜明对照，豪放派作家无论在何种情况下，都没有失去收复失地的必胜信念。凭着这种坚定的信念，才能在长期国势积弱的环境中慷慨高歌。即便抒写悲愤寂寞，也痛快淋漓，回肠荡气。壮志豪情，至老不衰，一旦有机会就要奋不顾身地赴向战场。这是辛弃疾、陆游等人积极参加和支持韩侂胄主持的"开禧北伐"的重要原因。如辛弃疾在开禧元年(1205)所作的《永遇乐》中说："凭谁问，廉颇老

矣,尚能饭否?"六十五岁高龄,尚以廉颇老将自居,渴望杀敌立功。同年作的《南乡子》词说:"天下英雄谁敌手?曹刘。生子当如孙仲谋。"(《稼轩词编年笺注》卷六)充满了要光复神州的英雄气概。陆游《谢池春》说:"七十衰翁,不减少年豪气。"(《放翁词编年笺注》下卷)其晚年所作的《放翁自赞》云:"是翁也,腹容王导辈数百,胸吞云梦者八九也。"(《渭南文集》卷二十二、《陆游集》)可谓气吞山河。开禧北伐失败后,韩侂胄被杀,辛弃疾陆游也被夺职。然而直到生命的最后关头,陆游也还坚信能有"王师北定中原日"(《示儿》、《剑南诗稿校注》卷八十五)的一天。

二

强烈的爱国激情和必胜的信念,使豪放派作家在创作中能够昂首浩歌,恃才骋气,给文坛带来了跳跃动荡的虎虎生气。他们才气纵横的创作受到人们的敬仰,推崇天才和发扬个性遂成为这一派作家的自觉意识。

韩元吉在《张安国诗集序》中说:"自唐以来诗人浸盛,有得于天才之自然者,有资于学问而成之者。……呜呼,若吾安国之诗,其几于天才之自然者欤。"谢尧仁的《张于湖先生集序》也认为:"文章有以天才胜,有以人力胜。出于人者可勉也,出于天者,不可强也。……于湖先生天人也,其文章如大海之起涛澜,泰山之腾云气,倏散倏聚,倏明倏暗,虽千变万化未易诘其端而寻其所穷,然从其大者目之,是亦以天才胜者也。"(见《于湖居士文集》卷首)所谓以天才胜,就是在创作中重感兴、重自然,情之所至,一挥而就,心手相得,势若风雨。因此豪放派作家不欲专以文学为事业,不愿以文士或儒生自居。辛弃疾《水调歌头》词说:"说剑论诗余事,醉舞

狂歌欲倒,老子颇堪哀。”《念奴娇》词云:“酒圣诗豪余事”。(《稼轩词编年笺注》卷二)由于是余事做诗人,创作时就不太在意于文字的工拙而以自然天成为尚。辛弃疾《满江红》词说:“天与文章,看万斛,龙文笔力。”(《稼轩词编年笺注》卷一)《清平乐》词云:“应是天孙新与巧,剪恨裁愁句好。”(《稼轩词编年笺注》卷五)相同的意思,陆游在诗中亦屡屡道及。如:“文章本天成,妙手偶得之。”(《文章》,《剑南诗稿校注》卷八十三)“诗凭写兴忘工拙。”(《初晴》,《剑南诗稿校注》卷七十七)“随意或成诗。”(《书适》,《剑南诗稿校注》卷二十六)“叮宁一语宜深听,信笔题诗勿太工。”(《和张功父见寄》,》剑南诗稿校注》卷二十四)“挥笔当得江山助,不到潇湘岂有诗。”(《予使江西时以诗投政府丐湖湘一麾会召还不果偶读旧稿有感》,《剑南诗稿校注》卷六十)等等。

陆游是豪放派作家中的大诗人。他的词作,如《谢池春》:“壮岁从戎,曾是气吞残虏。阵云高,狼烽夜举,朱颜青鬓,拥雕戈西戍。笑儒冠,自来多误。”《诉衷情》:“胡未灭,鬓先秋,泪空流。此生谁料,心在天山,身老沧州!”或豪壮,或悲愤,与辛派词人是相同的。正如他在《汉宫春》里所说:“诗情将略,一时才气超然。”(《放翁词编年笺注》下卷)但这一类作品在他的词作里占的比重并不大,他对词存在着不正确的看法,自题《长短句序》云:“予少时汩于世俗,颇有所为,晚而悔之;然渔歌菱唱,犹不能止。”(《渭南文集》卷十四)他的大部分词作偏于表现哀婉幽怨的心绪,如《卜算子·咏梅》:“驿外断桥边,寂寞开无主,已是黄昏独自愁,更著风和雨。”(《放翁词编年笺注》“不编年”部分)其慷慨悲壮的爱国情怀多用诗来表达,如《金错刀行》:“呜呼楚虽三户能亡秦,岂有堂堂中国空无人。”(《剑南诗稿校注》卷三)《老马行》:“一闻战鼓意气生,犹能为国平燕赵。”(《剑南诗稿校注》卷六十八)《病起书怀》:“位卑未敢忘

忧国，事定犹须待阖棺。”（《剑南诗稿校注》卷七）豪放派作家那种天才横溢、气吐虹霓的创作精神，在陆游的创作中主要是通过诗来体现的。

天才需要灵感，陆游在《九月一日夜读诗稿有感走笔作歌》里自述其诗歌创作的成功经验是：

> 四十从戎驻南郑，酣宴军中夜连日。打球筑场一千步，阅马列厩三万匹。华灯纵博声满楼，宝钗艳舞光照席。琵琶弦急冰雹乱，羯鼓手匀风雨疾。诗家三昧忽见前，屈贾在眼原历历。天机云锦用在我，剪裁妙处非刀尺。（《剑南诗稿校注》卷二十五）

陆游壮年入蜀，在南郑身着戎装，参加过大散关的作战。紧张沸腾的军旅生活触发了他的灵感，获得了“诗家三昧”，成为他诗词创作中的转折点。这种灵感获得方式颇能反映豪放派作家的创作特点：其一是直接从社会生活中汲取诗情。陆游早年从江西诗人曾几学诗，自言“忆在茶山听说诗，亲从夜半得玄机”（《追怀曾文清公呈赵教授》，《剑南诗稿校注》卷二）。但是这种靠别人传授得来的“玄机”并不能解决创作中遇到的问题，故此诗开头时陆游说：“我昔学诗未有得，残余未免从人乞。”真正有创造力的天才诗人要直接从现实生活中汲取灵感。陆游在《题庐陵肖彦毓秀才诗卷后》中说：“法不孤生自古同，痴人乃欲镂虚空。君诗妙处吾能识，正在山程水驿中。”（《剑南诗稿校注》卷五十）只有善于从实际生活中悟人，方能眼处生心，兴会标举，写景叙事毫不费力，给人以自然天成之感。其次，诗人是从打球阅马的热闹场面和琵琶羯鼓的急疾声响中获得诗的灵感的。天性近于豪放快捷一面。故其创作以流转宕跌，才气纵横为特色。如其《草书歌》所形容：“今朝醉眼烂岩电，提笔四顾天地窄。忽然挥扫不自知，风云入怀天借力。”（《剑南诗

稿校注》卷十四)又如其《记梦》诗所云:"措辞磊落格力高,浩如怒风驾秋涛。起伏奔蹴何其豪,势尽东注浮千艘。"(《剑南诗稿校注》卷十五)

在创作中推崇天才和灵感的同时,是对创作个性的重视。豪放派作家都有一种不愿受拘束的个性意识,渴望能不同凡响,异乎常人。陆游《醉书》云:"浩歌惊世俗,狂语任天真。"(《剑南诗稿校注》卷十一)又《醉题》:"浩歌野渡惊云起,狂舞空庭挽月留。性本自然憎截鹤,器非大受愧函牛。"(《剑南诗稿校注》卷十三)这种不拘礼法、狂放自适的个性意识自然不能见容于世俗社会。陆游在嘉州时因"燕饮颓放"的罪名被罢免官职,但他并不思改过,反而自号"放翁"。同样,辛弃疾也不怕别人说他狂,其《贺新郎》词云:"不恨古人吾不见,恨古人不见吾狂耳!知我者,二三子。"(《稼轩词编年笺注》卷四)据岳珂《桯史》卷三所载,辛弃疾常于酒席上自诵这几句词之后,"辄拊髀自笑,顾问座客何如"。

狂放精神是豪放派作家创作中最能显示个性风采的部分,然而却与当时理学家所讲的正心诚意不甚相宜。朱熹用"克己复礼"四字规劝辛弃疾,必非无的放矢。他在《答巩仲至》里谈到陆游时说:"顷尝忧其迹太近,能太高,或为有力者所牵挽,不得全此晚节。"(《朱文公文集》卷六十四)其中亦具微词。但是同属豪放派的思想家陈亮的看法与朱熹完全不同,他在《戊申再上孝宗皇帝书》里说:"臣闻有非常之人,然后可以建非常之功。"(《陈亮集》卷一)所谓"非常之人",指的就是辛弃疾一流的人物。陈亮在《自赞》中也以"人中之龙,文中之虎"(《陈亮集》卷十)自期。他在答朱熹的《又甲辰秋书》中说:"研穷义理之精微,辨析古今之同异,原心于秒忽,较礼于分寸,以积累为功,以涵养为正,睟面盎背,则亮于诸儒诚有愧焉。至于堂堂之阵、正正之旗,风雨云雷交发而并至,龙蛇

虎豹变见而出没，推倒一世之智勇，开拓万古之心胸，如世俗所谓粗块大脔，饱有余而文不足者，自谓差有一日之长。”又说：“亮非假人以自高也。擎拳撑脚，独往独来于人世间，亦自伤其孤零而已。”(《陈亮集》卷二十八)狂傲之性，溢于言表。对此朱熹也颇不以为然，认为“此殆平日才太高，气太锐，论太险，迹太露之过”。(《答陈同甫》、《朱文公文集》卷三十六)又说：“同父才高气粗，故文字不明莹。要之，自是心地不清和也。”(《朱子语类》卷一百二十三)可是，才低气馁，哪来慷慨昂扬之激情；心地清和，亦无沉郁悲歌之必要。豪放派作家并不因理学家的批评而改变和收敛自己的个性。陈亮在《与韩无咎尚书元吉》中说：“亮少以狂豪驰骤诸公间，旋又修饰语言，诳人以求知。诸君子晚又教以道德性命，非不屈折求合，然终不近也。”(《陈亮集》卷二十七)刘过《与许从道书》亦云：“某本非放纵旷达之士，垂老无所成立，故一切取穷达贵贱死生之变寄之杯酒，浩歌痛饮若无人意，得有所逃者。于是礼法之徒始以狂名归之，某亦受而不辞。”(《龙洲集》卷十四)

毋庸讳言，豪放派作家狂放不拘的创作个性在给文坛带来生气和活力的同时，也易使追随者的创作流于轻率粗放。刘过的词作里就有失之粗劣庸俗的作品，如《沁园春·咏美人指甲》、《沁园春·咏美人足》等。但就此派中成就较高的代表作家而言，在看似任意挥写、自然天成的创作活动背后，实有着深厚的文学素养做基础。创作个性的自由发挥也不限于豪放悲壮一途，而是具有多样化的风格。汤衡在《张紫微雅词序》中说：“尝获从公游，见公平昔为词，未尝着稿，笔酣兴健，顷刻即成。初若不经意，反复究观，未有一字无来处。”(《于湖词》卷首)指出张孝祥笔酣兴健、骏发踔厉的豪放词里实寓有诗人句法。此外，张孝祥的另一类词，如《念奴娇·过洞庭》，用洞庭的空阔澄澈衬托胸襟的磊落，飘逸旷达而别具

一格。辛弃疾在以气入词，熔古文手段和散文句式于豪放词作中时，亦采用传统风格作词，使其作品兼有婉约之美。他还喜欢大量运用典故，上至经史语，下至庄骚及小说字面，驱使运用，别开生面。刘熙载《艺概》卷四说：“稼轩词龙腾虎掷，任古书中理语、廋语，一经运用，便得风流，天姿是何夐异！”这一方面显示出其才大，能熔百家为我所用；另一方面也说明其学广，文学素养深厚。更为典型的是陆游，他自领略了“诗家三昧”后，作诗主张直接从生活中取材。其《舟中作》说：“村村皆画本，处处有诗才。”（《剑南诗稿校注》卷四十一）《即事》云：“诗情随处有，信笔自成章。”（《剑南诗稿校注》卷六十四）但他一些被人传诵的名句，看似白描写景，实际是在使事用典。如《游山西村》中的“山重水复疑无路，柳暗花明又一村。”（《剑南诗稿校注》卷一）前一句夺胎于王安石《江上》诗里的“青山缭绕疑无路”，后一句出自李商隐《夕阳楼》中的“花明柳暗绕天愁”。陆游诗的豪荡丰腴，既来自于天成之才气，也得力于博学和功力。其创作风格除了抒写壮志宏愿的豪放慷慨外，也有善于写日常生活和身边景物的闲淡清秀。这个时期豪放派作家的创作个性是得到了多方面的自由发挥的。

三

重气是这一时期豪放派作家创作思想的重要内容，体现了苏轼对此派作家的巨大影响。叶绍翁《四朝见闻录》卷二说张孝祥每作诗文，必问门人曰：“比东坡何如？”他的朋友谢尧仁、汤衡在为其文集和词集作序时，直接把他比做苏轼。辛弃疾与苏轼之间的继承关系也很明显。范开《稼轩词序》说：“世言稼轩居士辛公之词似东坡，非有意于学坡也。”他认为苏、辛之所以相同，“无他，意不在

于作词,而其气之所充,蓄之所发,词自不能不尔也。"陆游对苏轼更是充满了崇敬之情,他在《玉局观拜东坡先生海外画像》里说:"我生虽公后,妙句得吟讽。整衣拜遗像,千古尊正统。"(《剑南诗稿校注》卷九)他还针对流行的苏轼词多不协律的议论说:"公非不能歌,但豪放,不喜裁剪以就声律耳。"(《老学庵笔记》卷五)在此之前,曾慥跋《东坡词拾遗》时曾说苏轼"豪放风流,不可及也。"朱弁《曲洧旧闻》卷五评苏轼《水龙吟·次韵章质夫杨花词》是"若豪放不入律吕"。但明确用"豪放"来概括苏轼的创作风格并作为学习榜样的是陆游,他在《跋东坡七夕词后》中说:"昔人作七夕诗,率不免有珠栊绮疏惜别之意。惟东坡此篇,居然是星汉上语,歌之曲终,觉天风海雨逼人。学诗者当以是求之。"(《渭南文集》卷二十八)

苏轼天风海雨逼人的豪放词风为这一时期的爱国作家所继承,不仅仅在于它能革新词的题材和风格,便于用来表达豪情壮志;还在于它能振奋精神和士气,是"中兴"事业所需要的。宋孝宗于乾道六年(1179)赐岳飞庙曰忠烈,又赐苏轼谥曰文忠,意在弘扬正气。尽管孝宗当政期间并无大的建树,但他毕竟心存恢复之意,对理学家"正心诚意"的说教不感兴趣,于苏轼则多有赞许之词。其御制《苏轼赞》云:"手抉云汉,斡造化机,气高天下,乃克为之。"陆游在《上殿札子》中说:

> 呜呼!陛下之言,典谟也。轼死且九十年,学士大夫徒知尊诵其文,而未有知其文之妙在于气高天下者。今陛下独表而出之,岂惟轼死且不朽,所以遗学者顾不厚哉!(《渭南文集》卷四)

用"气高天下"来概括苏轼的创作特点,确乎比"豪放"要进了一步。这一时期豪放派作家的豪放也主要通过"气"来体现。倘若考察一下他们对气的种种看法,对他们的文学思想就会有更深入更具体

的了解。

就作品内容而言,这个时期豪放派作家所表现的气指民族正气。陈亮在《上孝宗皇帝第一书》里说:“中国,天地之正气也,天命之所钟也,人心之所会也。”然而靖康之难后,中原为异族所占,南宋朝廷偏安江左,“国家之耻不得雪,臣子之愤不得伸,天地之正气不得而发泄也。”陈亮说:“南师不出,于今几年矣,河洛腥膻,而天地之正气抑郁而不得泄。岂以堂堂中国,而五十年之间无一豪杰之能自奋哉!其势必有时而发泄矣。”(《陈亮集》卷一)豪放派作家所要发泄或表现的就是这种以统一祖国、雪耻伸愤为理想的正气、豪气、刚大之气。如陈亮的《水调歌头·送章德茂大卿使虏》:

> 不见南师久,谩说北群空。当场只手,毕竟还我万夫雄。自笑堂堂汉使,得以洋洋河水,依旧只流东!且复穹庐拜,会向藁街逢。 尧之都,舜之壤,禹之封,于中应有,一个半个耻臣戎。万里腥膻如许,千古英灵安在?磅礴几时通?胡运何须问,赫日自当中。(《陈亮龙川词笺注》上卷)

此词张扬的是陈亮称之为天地之正气的民族气节。作者要求章森(字德茂)出使金国要有“堂堂汉使”的英雄气概,以维护民族的尊严,并寄希望北方人民奋起抗敌。词中激荡着一股堂堂正正的磅礴气势,凝集着民族精神和爱国主义。体现了豪放派词人“以气节自负,以功业自许”的创作特色。

具体到作家创作,气指才气和情气。豪放派作家推崇的诗人,往往具有很高的才气和壮大的情思。如陈亮特别喜欢李白,其《谪仙歌》序说:“寥寥数百年间,扬鞭独步,吾所起敬起慕者,太白一人而已。”歌云:“我生恨不与同时,死犹喜得见其诗。岂特文章为足法,懔懔气节安可移。”(《陈亮集》卷三十九)辛弃疾《水调歌头》词说:“我志在寥阔,畴昔梦登天,摩挲素月,人世俛仰已千年。有客

骖鸾并凤，云遇青山、赤壁(指李白、苏轼)，相约上高寒。酌酒援北斗，我亦虱其间。"(《稼轩词编年笺注》卷四)苏轼而外，陆游于李白亦多神往，他很欣赏李白那种"饮似长鲸快吸川，思如渴骥勇奔泉"(《吊李翰林墓》，《剑南诗稿校注》卷二)的才气。他在《方德亨诗集序》里说："诗岂易言哉！才得之天，而气者我之所自养。有才矣，气不足以御之，淫于富贵，移于贫贱，得不偿失，荣不盖愧，诗由此出，而欲追古人之逸驾，讵可得哉?"(《渭南文集》卷十四)天赋之才要通过气来体现，才是天生的，气则后天还可以加以培养。陆游论创作即以养气为主旨，其《傅给事外制集序》说："某闻文以气为主，出处无愧，气乃不挠。"(《渭南文集》卷十五)《上辛给事书》说："某束发好文，才短识近，不足以望作者之藩篱。然知文之不容伪也，故务重其身而养其气。"(《渭南文集》卷十三)《桐江行》云："胸中崔嵬向谁吐，独立凭高时自语。文章当以气为主，无怪今人不如古。"(《剑南诗稿校注》卷十九)又《次韵和杨伯子主簿见赠》："谁能养气塞天地，吐出自足成虹霓。"

在创作中，气是诗人整个人格精神的体现，当才高志大的诗人在现实中受到排挤打击，处于不得志的逆境时，才气就化作寓含着不平、忧患、愁苦、寂寞等成份的情气表现出来。如陆游的《野兴》诗："韩子未除豪气在，文章却待不平鸣。"(《剑南诗稿校注》卷二十一)《东山》诗："聊将豪纵压忧患，鼓吹动地声如雷。"(《剑南诗稿校注》卷三)《读唐人愁诗戏作》："天恐文人未尽才，常教零落在蒿莱。不为千载离骚计，屈子何由泽畔来。"(《剑南诗稿校注》卷八十)《数日不作诗》："吾诗郁不发，孤寂奈愁何！偶尔得一语，快如疏九河。黄河舞浩荡，白雨助滂沱。门外无来客，花前自浩歌。"(《剑南诗稿校注》卷八十一)在豪放派作家的创作中，不仅写雄才壮志的作品给人以大气磅礴的震撼，就是抒发不得志情怀的作品，也有一种沉

郁之气，飞动之势，充分体现了文以气为主的创作思想。

气有种种，但可分为阳刚、阴柔两大类。豪放派作家的作品多具阳刚之美。陆游在《寄赵昌甫诗》里说：“君看幼安气如虎。”（《剑南诗稿校注》卷八十）《送辛幼安殿撰造朝》云：“稼轩落笔凌鲍谢。”（《剑南诗稿校注》卷五十七）黄干《与辛稼轩侍郎书》称赞辛弃疾“以果毅之资，刚大之气，真一世之雄也”（《勉斋集》卷四）。这种刚大之气体现在语言艺术上就是坚如山石、硬语盘空的雄健笔力，如辛弃疾在写山的《沁园春》词里所形容的：“叠嶂西驰，万马回旋，众山欲东。……我觉其间，雄深雅健，如对文章太史公。”（《稼轩词编年笺注》卷四）雄深雅健，正可移作辛弃疾语言风格的定评。他在词作中熔化散文句法的同时，以碧海掣鲸的笔力开拓了词的境界。其他豪放派作家亦复如此，如陈亮《水调歌头》里的“尧之都，舜之壤，禹之封，于中应有，一个半个耻臣戎”。用语气助词，将五句连成二十字的散文长句，突破了词体的常式；但并不影响词的韵律美，反而平添了一种吐气如虹的雄健。陆游在诗中也反复强调要有雄健的笔力，其《张功甫许见访以诗坚其约》说：“激烈哦诗殷金石，纵横落笔走蛟鲸。”（《剑南诗稿校注》卷十五）《秋郊有怀》云：“高吟金石裂，健笔龙蛇走。”（《剑南诗稿校注》卷十九）直至晚年多病，陆游的文字也无老人的衰疲，他在《雨霰作雪不成大风散云月色皎然》中说：“病侵齿发才虽尽，酒挟江山气尚豪。安得人间掣鲸手，共提笔阵法庄骚。”（《剑南诗稿校注》卷四十九）

对“气”的重视，是这个时期豪放派作家在创作和批评中体现出来的一种共识。被誉为“气高天下”的苏轼成为此派作家的开宗之师，亦属文学思想发展中的应有之理。从豪放派作家有关气的论述中，我们可以把他们的创作思想概括为：以弘扬民族正气为创作内容，以充分发挥作家的才气才情为创作动力，以雄健笔力体现

阳刚之美。

第二节　主活法、重机趣、求高妙、流于工巧清淡

一

文学思想的发展变化，既受制于时代社会的刺激，也有自身演变的内在逻辑。南宋“中兴四大家”之所以能在诗歌创作中走出江西诗派的藩篱而各自树立，就得力于前辈作家吕本中倡导的“活法”理论。活法是宋诗发展到成熟阶段的产物，也是宋诗发生重大转折的理论根据。即以豪放派作家的创作而言，已体现了重视主体才气发挥而不拘泥于诗词旧格的活法精神。张孝祥《题杨梦锡客亭类稿后》说：“为文有活法，拘泥者窒之，则能今而不能古。”（《于湖居士文集》卷二十八）辛弃疾在《水调歌头·赋松菊堂》里也有“诗句得活法，日月有新功”（《稼轩词编年笺注》卷五）的说法。陆游《赠应秀才》诗云：“我得茶山一转语，文章切忌参死句。”（《剑南诗稿校注》卷三十一）忌参死句，也就是说要悟活法。

在当时，被人们公认为继承了吕本中的活法思想，在创作中别开生面的作家是杨万里。周必大《次韵杨廷秀侍郎寄题朱氏渔然书院》说：“诚斋万事悟活法。”（《文忠集》卷四十一）张镃《携杨秘监诗一编登舟因成二绝》云：“造化精神无尽期，跳腾踔厉即时追。目前言句知多少，罕有先生活法诗。”（《南湖集》卷七）稍后，刘克庄在《江西诗派·总序》中说：“后来诚斋出，真得所谓活法。所谓流转圆美如弹丸者，恨紫微公不及见耳。”（《后村先生大全集》卷九十五）尽管杨万里本人并没有对活法表示什么意见，但他创作的那些充满活泼天机和幽默风趣的作品，却实在是深悟活法，并因之而走出

江西的最好说明。如：

梅子留酸软齿牙，芭蕉分绿与窗纱。日长睡起无情思，闲看儿童捉柳花。(《闲居初夏午睡起》,《诚斋集》卷三)

泉眼无声惜细流，树阴照水爱晴柔。小荷才露尖尖角，早有蜻蜓立上头。(《小池》,《诚斋集》卷七)

隔窗偶见负暄蝇，双脚挼挲弄晓晴。日影欲移先会得，忽然飞落别窗声。(《冻蝇》,《诚斋集》卷十一)

霁天欲晓未明间，满目奇峰总可观。却有一峰忽然长，方知不动是真山。(《晓行望云山》,《诚斋集》卷三十二)

用主观色彩很淡的自然的眼光观察日常生活和身边景物，触物起兴，自出机杼，敏捷地捕捉到别人未曾注意到的新奇点，兔起鹘落，手到擒来。活泼的思绪造成语流的跳跃、畅快、灵动，描景叙事言情浑然一片，不时爆出机智幽默的火花。这种充满日常生活情趣的"活法诗"的出现，改变了以往宋诗主气格重理趣的旧格，给诗坛带来一股活泼自然的新鲜空气。

杨万里的活法诗表明，活法有可能赋予作家一种自辟新境的创作自由；可要达此境，首先得经过一番艺术上的艰苦探索和多方学习。杨万里《诚斋江湖集序》说："予少作诗千余篇，至绍兴壬午七月皆焚之，大概江西体也。今所存曰江湖集者，盖学后山及半山及唐人者也。"《诚斋荆溪集序》说："予之诗始学江西诸君子，既又学后山五字律，既又学半山老人七字绝句，晚乃学绝句于唐人，学之愈力作之愈寡。……戊戌三朝时节赐告少公事，是日即作诗，忽若有寤，于是辞谢唐人及王、陈江西诸君子皆不敢学，而后欣如也。"(《诚斋集》卷八十)从绍兴壬午(1162)摆脱摹拟江西诗派，到淳熙戊戌(1178)辞谢唐人和王、陈，中间经过十多年的探索，方才忽然有所悟入而获得创作上从心所欲而不逾矩的"欣如"。自此，

杨万里的诗歌创作就进入了独具面目、自成一家的成熟阶段，被人们称之为“诚斋体”。诚斋体的突出特点是：活、新、奇、趣。不仅七律短章充满跳动明快的勃勃生机，较长的五、七言古体诗也写得迅疾飞动，层次曲折，变化莫测。仿佛笔端有口，想怎么写就怎么写，给人以自然圆转，毫不费力的感觉，为时人所神往。周必大认为这是“真积力久，乃入悟门”的缘故，他在《跋杨廷秀石人峰长篇》中说：“今时士子见诚斋大篇钜章，七步而成，一字不改，皆扫千军，倒三峡，穿天心，透月窟之语。至于状物姿态，写人情意，则铺叙纤悉，曲尽其妙。遂谓天生辩才，得大自在，是固然矣。抑未知公由志学至纵心，上规赓载之歌，刻意风雅颂之什；下逮《左氏》、《庄》、《骚》、秦、汉、魏、晋、南北朝、隋、唐以及本朝，凡名人杰作，无不推求其词源，择用其句法，五十年之间，岁锻月炼，朝思夕维，然后大悟大彻。笔端有口，句中有眼，夫岂一日之功哉！”（《文忠集》卷四十九）杨万里自己在《诚斋诗话》里也说：“要诵诗之多，择字之精，始乎摘用，久而自出肺腑；纵横出没，用亦可，不用亦可。”又说：“诗家用古人语，而不用其意，最为妙法。”“七言长韵古诗，如杜少陵《丹青引》、《曹将军画马》、《奉先县刘少府山水障歌》等篇，皆雄伟宏放，不可捕捉。学诗者于李、杜、苏、黄诗中，求此等类，诵读沈酣，深得其意味，则落笔自绝矣。”（《诚斋集》卷一百十四）

真积力久的学习，只是获得创作自由的一种必要的入门步骤；作诗者若真要在创作中‘悟入’，还需要具备“自作诗中祖”的独创精神，能直接从生活和自然里获得艺术发现。杨万里《跋徐恭仲省干近诗》说：“传派传宗我替羞，作家各自一风流。黄陈篱下休安脚，陶谢行前更出头。”（《诚斋集》卷二十六）《和李天麟二首》云：“学诗须透脱，信手自孤高。衣钵无千古，丘山只一毛。”又：“句法天难秘，工夫子且加，参时且柏树，悟罢岂桃花。”（《诚斋集》卷四）

杨万里诗歌创作的"活",主要体现为摆脱一切依傍和执著,不受前人句法的影响,以透脱的胸襟和眼光直接从现实中获取灵感。他在《下横山滩头望金华山》中说:"闭门觅句非诗法,只是征行自有诗。"(《诚斋集》卷二十六)《戏笔》云:"哦诗只道更无题,物物秋来总是诗。"(《诚斋集》卷十四)又《寒食雨中同舍约天竺得十六绝句呈陆务观》:"城里哦诗枉断髭,山中物物是诗题。"(《诚斋集》卷二十)《次东坡先生用六一先生雪诗律》:"诗肩浑作远岭瘦,诗思浪与江春驰。"(《诚斋集》卷三)《再登垂虹亭》:"红尘不解送诗来,身在烟波句自佳。"(《诚斋集》卷十三)《题唐德明秀才玉立斋》:"看竹哦诗笔生力。"(《诚斋集》卷一)因此,杨万里论作诗,特别强调"兴"的重要,他在《答建康府大军库监门徐达书》里说:

> 大氐诗之作也,兴上也,赋次之,赓和不得已也。我初无意于作是诗,而是物是事适然触乎我,我之意亦适然感乎是物是事,触先焉,感随焉,而是诗出焉,我何与哉! 天也,斯之谓兴。或属意一花,或分题一草,指某物课一咏,立某题征一篇,是已非天矣,然犹专乎我也,斯之谓赋。至于赓和,则孰触之,孰感之,孰题之哉? 人而已矣。出乎天犹惧戕乎天,专乎我犹惧弦乎我,今牵乎人而已矣。(《诚斋集》卷六十七)

杨万里讲"兴",专意于"出乎天",以自然天机为贵;故一则曰:"我初无意于作是诗",二则曰:"我何与哉! 天也。"与陆游在热闹的社会生活场景中获得"诗家三昧"不同,杨万里作诗的"忽若有寤"是在"少公事"的清闲时刻,他是在清静自然的心理状态下获得创作灵感的。这种方式便于作者捕捉自然界的微妙变化,体察出日常生活里的隽永滋味。故杨万里的创作兴趣集中在天然景物和日常感受方面,有关国计民生和重大社会问题的作品远不及陆游,也赶不上范成大。但若从艺术创造的角度而言,杨万里这种讲究自然

天机的“兴”，能恢复诗人感官的天真状态，物触感随，如镜照物，毕发皆现，从而获得属于自己的独特的审美发现。读陆游的作品，会使人记起他所描绘的情景似乎前人已说过，能找出他所使用的成语；而杨万里的作品则很少用典，多以白描传神，用飞动灵活的手法展示出独创的诗境。

在杨万里的创作中，除了自然活泼的天机呈现外，还有一种幽默风趣，一种令人回味的生活情趣。幽默是一种乐观的智慧，一种智力的优越，它使诗人能以从容平静的态度审视事物，带有一种超然自得的审美情怀，往往以平淡的不经意的口语化的语句述说日常生活里的新奇发现。如：

雨来细细复疏疏，纵不能多不肯无，似妒诗人山入眼，千峰故隔一帘珠。（《小雨》，《诚斋集》卷四）

绿杨接叶杏交花，嫩水新生尚露沙。过了春江偶回首，隔江一片好人家。（《二月一日晓渡太和江》，《诚斋集》卷十五）

风从船里出船前，涨起帘帏紫拂天。点检风来无处觅，破窗一隙小于钱。（《晓过丹阳县》，《诚斋集》卷二十七）

这一类作品在《诚斋集》里例不胜举，诗中所写不过是生活中的小情趣，充满幽默风趣而无大道理，亦无哲思。以理趣求之，几无所获，但它给人以快感，让人觉到生之乐趣。由于着意写生活中的小情趣，也就追求语言的浅近和口语化，直接从生活中汲取语源，无须到前人诗句里“夺胎换骨”，也不必以前人的“句法”为依据。当然，杨万里这么做是有一个过程的，他早期作品中语言的浅近和口语化往往显得比较生硬。如《泊冷水浦》：“前夕放船湘口步，约到衡州来日午。”（《诚斋集》卷二十七）《寄题更好轩》：“雪里霜中两清绝，梅花白白竹青青。”（《诚斋集》卷七）在原可用更优雅的词语的地方，可看出诗人有意用口语，使其更带生活意味。后来这种创作

追求就日趋成熟，至于与诗境诗趣浑然一体，虽用口语而让人不觉其用口语。去词去意，就生活情趣上追求诗的独特韵味，幽默风趣，超然自得。杨万里在《颐庵诗稿序》中说：“夫诗何为者也？尚其词而已矣！曰：善诗者去词。然则尚其意而已矣！曰：善诗者去意。然则去词、去意，则诗安在乎？曰：去词、去意，而诗有在矣。然则诗果焉在？曰：尝食夫饴与荼乎？人孰不饴之嗜也？初而甘，卒而酸。至于荼也，人病其苦也，然苦未既，而不胜其甘。诗亦如是而已矣。昔者暴公赞苏公，而苏公刺之。今求其诗，无刺之词，亦不见刺之意也。……三百篇之后，此味绝矣。惟晚唐诸子差近之。”(《诚斋集》卷八十三)他所说的晚唐诸子，主要指陆龟蒙等人。陆龟蒙的小品文讽刺性很强，但他的诗歌主要是反映其闲适生活中的淡泊情趣和飘逸韵味，追求心境的平静和超然。对此杨万里给予了前人从未有过的极高的评价，他在《读笠泽丛书》中说：“笠泽(陆龟蒙)诗名千载香，一回一读断人肠。晚唐异味同谁赏，近日诗人轻晚唐。”(《诚斋集》卷二十七)

尽管杨万里诗歌所表现的生活情趣与晚唐诗人不尽相同，但在审美追求和人生态度方面有一致的地方。正如晚唐诗人追求的淡泊情思与淡泊境界里含有回避社会政治的因素，在杨万里作品的幽默风趣中，我们可以看到对社会政治的淡化，对个人日常生活的艺术化处理和对自然景物的关注。他的诗能贴切地反映出眼前事物的曲折情状和生活中的小情趣，写得很聪明，很机智，很圆活，很浅近；然而没有壮大的情思和气势，没有理想的热情，缺乏震撼人心的力量。如果说辛弃疾、陆游等人创作中的“活”体现在才气纵横上；那么杨万里诗歌的“活”只是一种机趣，前者得力于作家的济世热情和英雄主义，如壮士临边，气冲霄汉；后者体现作者的聪明和涵养，如名士清谈，庄谐杂出。自然，这里面是有交叉的，如陆

游的诗就有一部分是反映闲适生活中的文人情趣的，杨万里的作品里也有忧国忧民的内容。但从总的创作倾向和文学主张来看，他们的人生价值取向和审美追求并不一样，是不同的文学思想的代表人物。

就诗歌创作而言，南宋"中兴四大家"（尤袤、范成大、杨万里、陆游）里，只有陆游一人善为悲壮，诗风豪放；其他两位或娇淡细润，或典雅标致，创作倾向和审美趣味都与杨万里十分接近。范成大的代表作《四时田园杂兴》在重机趣方面即与"诚斋体"别无二致，如："梅子金黄杏子肥，麦花雪白菜花稀。日长篱落无人过，惟有蜻蜓蛱蝶飞。"又如："柳花深巷午鸡声，桑叶尖新绿未成。坐睡觉来无一事，满窗晴日看蚕生。"（《范石湖集》卷二十七）诗人物触兴起，以思绪的游动牵动语流，熨贴出即目所见的村居情事，给人以自然活泼、清新浅近的感觉；在写法和语言风格上都与杨万里的活法诗相同，而且表现的也是日常生活中的情趣。这表明杨万里在诗歌创作中体现出来的思想倾向，反映了当时诗人的一种共同追求，因而他受到了人们普遍一致的推崇，被视为诗坛领袖。如周必大《跋杨廷秀所作胡氏霜节堂记》认为杨万里"执诗坛之牛耳"（《文忠集》卷四十八）。姜特立《谢杨诚斋惠长句》说："今日诗坛谁是主？诚斋诗律正施行。"（《梅山续稿》卷一）可见诚斋诗的地位和影响。陆游《谢王子林判院惠诗编》也说："文章有定价，议论有至公。我不如诚斋，此评天下同。"（《剑南诗稿校注》卷五十三）在南宋中后期诗歌思想的发展演变过程中，杨万里的"诚斋体"及论诗主张起了关键性的作用。那就是在创作中以自然天机走出江西诗派代表的宋诗旧格，又因追求情趣韵味而入于晚唐。此为当时诗歌思想转变之大势。

二

在南宋中期形成的杨万里为代表的文学思想的发展过程中，张镃和姜夔是值得特别一提的作家。他们与杨万里、范成大交往甚密，受影响很深，但又独具慧眼高才，将这一派的文学思想发扬光大，显彰于世。杨万里在《进退格寄张功父姜尧章》里说：“尤、萧、范、陆四诗翁，此后谁当第一功。新拜南湖为上将，更差白石作先锋。”（《诚斋集》卷四十一）白石是姜夔的号，南湖即指张镃。

张镃是循王之后，生长于勋门富贵之家，然而却向往山林江湖的闲适生活。杨万里《约斋南湖集存》记叙对他的第一印象是：“深目矍蠼寒眉，癯膝坐于一草堂之下，而其意若在岩壑云月之外者，盖非贵公子也。”（《诚斋集》卷八十）这种特殊的生活情趣和对杨万里诗歌的喜爱，使他对“诚斋体”的特点有比较清楚的认识。他在《诚斋以南海朝天两集诗见惠因书卷末》中说：“笔端有口古来稀，妙悟奚烦用力追。南纪山川题欲遍，中朝文物写无遗。”（《南湖集》卷六）用“妙悟”来形容诚斋诗的活法，可谓别具慧眼。对此，张镃予以特别的强调，其《题尚友轩》说：“白傅东坡俱可法，涪翁无己总堪师。胸中活底仍须悟，若泥陈言却是痴。”（《南湖集》卷五）《渭川猎图》云：“胸中百万总活法，闭口不言心自喜。”（《南湖集》卷二）又《呈曾仲躬侍郎》：“诗章活法从公了，要使诸方听若雷。”（《南湖集》卷六）在当时，他较早看出了杨万里诗歌创作里的活法，并作为自己学习的榜样。其《次韵杨廷秀左司见赠》说：“愿得诚斋句，铭心只旧尝，一朝三昧手，五字百般香。”（《南湖集》卷四）但诗家三昧的妙悟并非学就能学到的。杨万里《读书》诗说：“说悟本无悟，谈玄初未玄。当其会心处，只有一欣然。”（《诚斋集》卷七）张镃的诗歌

创作远未达“欣然”自得之境,癯而未腴,滑而不活。盖由缺乏高才,看得出而做不到。他自己在《皇朝仕学规范序》里也承认:“镃天资庸朴。”(《南湖集》附录)后人将他所编《仕学规范》中的论诗部分辑出单行,称为《诗学规范》,其中多为转述前人之语。

在创作和理论两方面都有新贡献的,是被杨万里称为“先锋”的姜夔。

姜夔是个极富才情的诗人,萧德藻欣赏其文才,以兄女妻之,带他寓居浙江湖州;后又长住杭州,终生布衣,游荡江湖,依靠他人周济生活。他是江西人,早年对江西诗下过功夫。其《白石道人诗集自叙》说:“三熏三沐师黄太史氏,居数年一语噤不敢吐。始大悟学即病,顾不若无所学之为得,虽黄诗亦偃然高阁矣。”(《白石道人诗集》卷首)自此,他的诗歌创作就开始走出江西诗而入于唐人。淳熙十四年(1187),他在杭州见杨万里时,杨万里称赞他:“文无所不工,甚似陆天随。”(《姜尧章自叙》,《齐东野语》卷二十)介绍他去石湖见范成大。他在《除夜自石湖归苕溪》中说:“三生定是陆天随,又向吴松作客归。”(《白石道人诗集》卷下)亦以自号天随子的晚唐诗人陆龟蒙自比。陆龟蒙一生漂泊江湖,自称“江湖散人”,姜夔的经历与其相似。故《三高祠》诗云:“沉思只羡天随子,蓑笠寒江过一生。”(《白石道人诗集》卷下)又《点绛唇·丁未过吴松作》:“第四桥边,拟共天随住。”(《姜白石词编年笺校》卷二)他的一组十首《除夜自石湖归苕溪》就很像陆龟蒙的绝句,在淡泊情思中饶有缥缈风神,但又融入了清俊峭拔的格调。如:

细草穿沙雪半销,吴宫烟冷水迢迢。梅花竹里无人见,一夜吹香过石桥。

笠泽茫茫雁影微,玉峰重叠护云衣。长桥寂寞春寒夜,只有诗人一舸归。

少小知名翰墨场，十年心事只凄凉。旧时曾作梅花赋，研墨于今亦自香。

姜夔曾把这些诗录寄给杨万里，杨万里回信说：“所寄十诗有裁云缝雾之妙思，敲金戛玉之奇声。”（《白石道人诗集》卷下）“妙思”而称之为裁云缝雾，指其能巧夺造化，有自然之妙；“奇声”云云，指意格高，字句响。天籁人力，并臻绝顶，思妙格高，两得其美，是姜夔出入江西、晚唐之后所形成的创作特色，也是其诗论所强调的中心。《白石道人诗说》云：“诗之不工，只是不精思耳。不思而作，虽多亦奚为?”但又说：“雕刻伤气，敷衍露骨。”“文以文而工，不以文而妙；然舍文无妙圣处，要自悟。”他这里讲的精思已不是开始学江西诗时那种“一语噤不敢吐”的苦思，而是自出机杼、带有天然自得之趣的妙思，近于“诚斋体”那种有如自然天机的“妙悟。”姜夔在《送朝天续集归诚斋时在金陵》中说：“翰墨场中老斫轮，真能一笔扫千军。年年花月无闲日，处处山川怕见君。箭在的中非尔力，风行水上自成文。”（《白石道人诗集》卷下）他把思而不见其迹，有如风行水上的妙思做为创作的最高境界。《白石道人诗集自序二》说：“其来如风，其止如雨，如印印泥，如水在器，其苏子所谓不能不为者乎。余之诗盖未能进乎此也。”确实，姜夔诗中还可见人力的痕迹，他是主张由人力上窥天巧的，故其《白石道人诗说》讲诗法，重意格。如云：“意出于格，先得格也；格出于意，先得意也。”又说：“意格欲高，句法欲响，只求工于句字，亦末矣。故始于意格，成于句字。句意欲深、欲远；句调欲清，欲古，欲和，是为作者。”用句法之响来衬意格之高，追求意句的深、远、清、古、和，这些都是江西诗学的功夫。但姜夔又说：“自然与学到，其为天一也。”要之，在重自然、贵独得的基础上追求格高、思妙，是姜夔诗歌思想的核心。《白石道人诗说》云：

> 诗有四种高妙：一曰理高妙，二曰意高妙，三曰想高妙，四曰自然高妙。碍而实通，曰理高妙；出事意外，曰意高妙；写出幽微，如清潭见底，曰想高妙；非奇非怪，剥落文采，知其妙而不知其所以妙，曰自然高妙。

这四种高妙在姜夔的诗歌创作里均有体现，但他更看重的是想高妙和自然高妙。因为理高妙和意高妙基本上还属于江西诗派格高的内容，具体落实在用辞造句方面。如云："人所易言，我寡言之；人所难言，我易言之，自不俗。"不俗即格高。又如："学有余而约以用之，善用事也；意有余而约以尽之，善措辞者也；乍叙事而间以理言，得活法者也。"（《白石道人诗说》）这儿讲的活法指叙事时理的碍而实通，属于艺术表现方面的练句，与善措辞和练意相同，其妙处在于句法挺异和格调峭拔，亦为格高之体现。姜夔的律绝短章在法度上比诚斋体显得更严整精密，即在于他始终没忘了格高；但骨子里的襟韵高远和深美才情，使他在"陶写寂寞"时能写出幽微，极萧散自得之趣。其高处由奇返常，由峭拔归平淡，精思入神，风行水上，知其妙而不见其迹，此乃去词去意，剥落文采后的自然高妙。这种炉火纯青的创作高境是姜夔的最高追求，但不易到达，他的优秀之作更多地处于想高妙和自然高妙之间。

最能体现姜夔创作思想的是他的词。姜夔精通音律，才情深微细美，词较之诗，更能表现其情思。白石词的一个显著特点是以江西诗风入词，用健笔写幽情，意清句隽，古雅峭拔。如《扬州慢》："二十四桥仍在，波心荡，冷月无声，念桥边红药，年年知为谁生。"（《姜白石词编年笺校》卷一）用波荡冷月的清寂夜景衬托出"自胡马窥江去后，废池乔木，犹厌言兵"的黍离之悲。感情经过冷却，悲愤化作呜咽，词的意境便笼罩着清冷的寒气，人比之为瘦石孤花、清笙幽磬。在白石词里，这种写出幽微的清冷意境随处可见。如

《踏莎行》:“淮南皓月冷千山,冥冥归去无人管。”(《姜白石词编年笺校》卷二)《小重山令》:“一春幽事有谁知？东风冷,香远茜裙归。”(《姜白石词编年笺校》卷一)《莺声绕红楼》:“十亩梅花作雪花,冷香下、携手多时。”(《姜白石词编年笺校》卷四)《念奴娇》:“嫣然摇动,冷香飞上诗句。”(《姜白石词编年笺校》卷二)除了“冷”字而外,姜夔在造语时还喜用“孤”、“独”、“寒”等字,刻意清瘦,洗去铅华,以反映其孤洁高雅的品格。在句法上,他吸收了江西诗人以虚字腾挪的技巧,写景之后将情思宕开去,使语意转折灵活,如野云孤飞,去留无迹。

姜夔一改过去词人化用唐人诗句入词的做法,直接用宋诗的句法作词,是为了用清刚的笔力写出飘零江湖的高士情怀和寂寞心绪。在现存的八十四首白石词中,写梅和与梅相关的多达二十八首。范成大《范村梅谱》说:“梅以韵胜,以格高,故以横斜疏瘦与老枝怪奇者为贵。”(《说郛》卷七十)姜夔写梅往往遗其形貌,摄取神理,突出其韵胜和格高。如《暗香》:“旧时月色、算几番照我,梅边吹笛？唤起玉人,不管清寒与攀摘。何逊而今渐老,都忘却,春风词笔。但怪得、竹外疏花,香冷入瑶席。”以梅边吹笛起兴,既是烘托梅花,也是写高士风致。“香冷”为梅之神韵,亦为高士孤洁清逸之风神。又如《疏影》:“客里相逢,篱角黄昏,无言自倚修竹。昭君不惯胡沙远,但暗忆、江南江北。想佩环、月夜归来,化作此花幽独。”(《姜白石词编年笺校》卷三)有人认为“昭君”暗喻徽、钦二帝被虏北行,但从“无言自倚修竹”的“幽独”来看,何尝不可视为漂泊无依而又自恃清高的江湖游士的精神写照。因为梅在宋代已成为高洁的象征,写梅的韵胜格高和孤芳自赏,也就是写作者洁身自好的孤傲寂寞。当时士人的这种孤傲寂寞常与国事之不堪、家运之不济有关,因此容易使人觉得它别有寓意,意境深远。所谓“写出

幽微"的想高妙,当作如是观。姜夔还有一部分词是直抒襟抱之作,如《点绛唇》:"燕雁无心,太湖西畔随云去。数峰清苦,商略黄昏雨。"(《姜白石词编年笺校》卷二)寓情于景,在清淡空灵的白描写景中传达出诗人生平的萧瑟和内心感受的细美,已近乎剥落文采的自然高妙了。

从重机趣到追求高妙,可以看出这一时期文学思想发展过程中士人心理状态的变化。姜夔成名较早,淳熙年间就活跃于文坛,但他比杨万里小三十二岁,比陆游小三十一岁,比范成大小三十岁,比辛弃疾小十六岁,实属晚一辈的作家。与前辈作家相比,不仅没有陆游等人那种理想的热情,也缺乏杨万里那种幽默风趣中体现出来的乐观自信,而是以其韵致深美的才情更深入地感受到了国运衰落和身世漂泊的凄凉。如果说杨万里创作中的重机趣已反映出作家感觉趋于敏锐和细腻的话,那么姜夔追求的高妙则更注重作家内心的幽微体验,精思悟入而以学涵养,感觉和思维进于深曲要眇。心如静水清潭,澄澈幽深,微风吹过即起涟漪,但也不复有长江大河般的滔滔气概了。作家具此种心态,自然不会欣赏江西末流的粗豪枯硬,而喜欢晚唐诗的工巧精致和平淡绵邈。这种审美情趣的变化与体现时代精神的理学思潮中那种注重内心涵养的思维取向是一致的。诚斋体的"诚斋"之名就是由"正心诚意"而来,姜夔为理学大师朱熹看重,"既爱其文,又爱其深于礼乐"(见《姜尧章自叙》),亦非偶然。《白石道人诗说》云:"吟咏情性,如印印泥;止乎礼义,贵涵养也。"又说:"思有窒碍,涵养未至也,当益以学。"这种深于礼乐的涵养体现在创作中就是注重中和之美,感情的表达有节制,大笑不如小笑,悲歌不如呜咽,秀美要济之以平淡,雄健宜化为清刚。

三

同一种理论主张，在不同作家手里，因学识才情不一样，往往以不同的创作形式体现出来，这是文学思想发展过程中常见的现象。即以主活法、学唐人而言，在大家手里，它有可能成为心胸透脱的妙悟，写出充满机趣的作品，或以绵邈蕴藉的风神情韵达高妙之境；但在一般作家那里，则因识短才浅而流于工巧清淡。

由于江西诗派得名于吕本中的《江西宗派图》，所以他提出的活法理论，也被认为是江西诗法的一种。南宋“中兴四大家”和姜夔等开始学诗也都是从江西诗法入手，他们能走出江西门户而各自树立，关键是在创作中强调自得，能够自出机杼，体现了活法的真精神，陆游《颐庵居士集序》说：“文章之妙，在有自得处，而诗其尤者也。舍此一法，虽穷工极思，直可欺不知者，有识者一观，百败并出矣。”（《渭南文集》附录）杨万里《读张文潜诗》说：“春花秋月冬冰雪，不听陈言只听天。”（《诚斋集》卷四十）所谓“听天”就是直接从自然中获取灵感，反对依傍前人的陈言。姜夔的《白石道人诗集自叙》里有一段与尤袤的对话，尤袤说：“近世人士喜宗江西，温润有如范致能者乎，痛快有如杨廷秀者乎；高古如萧东夫，俊逸如陆务观，是皆自出机轴，亶有可观者，又奚以江西为。”姜夔说：“诚斋之说政尔，昔闻其历数作者，亦无出诸公右，特不肯自屈一指耳。”据此我们不难理解，为什么杨万里身为江西人，写过《江西宗派诗序》，但却从来不以宗派中人自居，没有任何门户之见，而且他还不肯以文坛盟主自任。因为诗一成派则相互标榜，传派传宗，流弊必生。杨万里在《双桂老人诗集后序》中说：“读双桂老人冯子长诗，其清丽奔绝处已优入江西宗派，至于惨淡深长则浸乎唐人矣。近

世此道之盛者，莫盛于江西。然知有江西者不知有唐人，或者左唐人以右江西，是不惟不知唐人，亦不可谓知江西者。”(《诚斋集》卷七十八)

江西“上饶二泉”之一的赵蕃，被认为是这一时期江西派的传人。其实他早年写的诗已颇具唐音，如《乾道稿》卷下里的《小园早步》：“今朝欣雨止，天气渐清和。篱落小桃破，阶除驯雀多。占方移果树，带雨数蔬科。农务侵寻及，吾宁久卧疴。”不乏清新自然之趣。他在回答别人诗法时说：“问诗端合如何作？待欲学耶毋用学。今一秃翁曾总角，学竟无方作无略。欲从鄙律恐坐缚，力若不加还病弱。眼前草树聊渠若，子结成阴花自落。”(《诗人玉屑》卷一)从“恐坐缚”的担心和“花自落”的比喻来看，他是倾向于“毋用学”的；因此他强调诗人自己的养气和悟人，以达波澜自阔的浑成之境。其次韵吴可的《学诗诗》云：“学诗浑似学参禅，要保心传与耳传。秋菊春兰宁易地，清风明月本同天。”(《诗人玉屑》卷一)这些看法与杨万里等人的主张相去并不太远。问题在于赵蕃的胸中时时横着一个江西诗派的念头，难得有透脱的悟人。其《落星寺》诗云：“康州涪翁我所师。”(《乾道稿》卷上)《病卧闻益卿未行不能晤语成四十字》又说：“江西我滥名。”(《淳熙稿》卷十一)他提得最多的是吕本中东莱及其活法。《书紫微集后》说：“诗家初祖杜少陵，涪翁再续江西灯。陈潘徐洪不可作，阃奥晚许东莱登。”(《章泉稿》卷一)《寄刘凝远亦四首》其三：“少陵衣钵在涪翁，传述东莱得正宗。闻道曾经亲授记，不求印可更谁从。”(《淳熙稿》卷二十)《琛卿论诗用前韵》：“活法端知自结融，可须琢刻见玲珑。涪翁不作东莱死，安得斯文日再中。”(《淳熙稿》卷十七)《论诗寄硕父五首》其四：“东莱老先生，曾作江西派。平生论活法，到底无窒缺。微言虽可想，恨不床下拜。”(《淳熙稿》卷四)又《以旧诗寄投谢昌国三首》

其三:“活法公家论,东莱盖有承。”(《淳熙稿》卷十)《遂初泉》:“诗传活法付乃兄,酒有名方属吾弟。”(《淳熙稿》卷六)在当时的诗人里,讲活法最多的非赵蕃莫属了。可他作诗意在传宗传派,追求江西诗的高古硬瘦,在炼字琢句方面下功夫,结果越写越苦。《饭后独立寺门颇见摇落之境欲收以诗大费弹压仅得二首》其二云:“起望若有得,欲言殊费辞。冥收累肝肾,凝想见须眉。”(《淳熙稿》卷十一)他在《余干登眺有怀二首》中叹息到:“只有徘徊与搜句,老无笔力愧传衣。”(《章泉稿》卷四)如此作诗,有何活法可言。赵蕃的错误在于将活法作为江西衣钵来恪守,活法也成为死法。相反,杨万里等人决不侈谈活法和传衣,打破江西、晚唐的宗门之见,各取所长为我所用,妙悟天成,笔端有口,方可谓真得所谓活法者。

当时江西诗人中,与赵蕃齐名的还有徐文卿和韩淲。叶适《和答徐斯远兼简赵昌甫韩仲止》诗说:“江东文士称数人,宝冠霞佩朝灵君。”(《叶适集》卷六)这数人中徐文卿的诗流传下来的最少,叶适作《徐斯远文集序》时说他“尽平生文才二十余首”。又说:“庆历、嘉祐以来,天下以杜甫为师,始黜唐人之学,而江西宗派章焉。然格有高下,技有工拙,趣有浅深,材有大小,以夫汗漫广莫,徒枵然从之而不足充其所求,曾不如脰鸣吻决,出毫芒之奇,可以运转而无极也。故近岁学者,已复稍趋于唐而有获焉,曷若斯远淹玩众作,凌暴偃蹇,情瘦而意润,貌枯而神泽,既能下陋唐人,方于宗派,斯又过之。”(《叶适集》卷十二)若如叶适所言,徐文卿的“淹玩众作”,似已含有出入江西、晚唐而不墨守一家的倾向了。如《雨后到南山村家》:“冲雨入穷山,山民犹闭关。橘垂茅屋畔,梅映竹篱间;奇石依林立,清泉绕舍湾。吾思隐兹地,凝立未知还。”(《宋诗纪事》卷六十一)气清词淡,已有唐人风味。更为明显的是韩淲,作为“二泉”之一,他志行清高,淡于荣利,平生以吟咏为事,与“四灵”交

往较密切。其诗在笔力古淡之中有清远之趣，可谓“稍趋于唐而有获焉。”如《明月》：“明月度窗棂，荷香逼酒醒。水声鸣涧壑，风影散林垧。暑雨收微眇，晴云动沓冥。小轩清坐久，高下数飞萤。”（《涧泉集》卷七）又《晚唐体》：“一撮新愁懒放眉，小庭疏树晚凉低。牵牛织女明河外，纵有诗成无处题。”（《涧泉集》卷十六）由于在写法上借鉴了晚唐体诗的写景技巧，所以韩淲的诗远比赵蕃的诗要显得活动便利。方回评韩淲诗说：“山林间滋味兴况，于诗中纵横无不可者。”（《瀛奎律髓汇评》卷十）于此可明白当时许多诗人由学江西转而学晚唐的原因之一，是晚唐体的轻巧圆熟能使创作变得容易一些。

就学诗而言，当时不墨守江西者，莫不上学唐人，其最著者为“永嘉四灵”。叶适的《徐文渊墓志铭》说：“初，唐诗废久，君与其友徐照、翁卷、赵师秀议曰：‘昔人以浮声切响单字只句计巧拙，盖风骚之至精也。近世乃连篇累牍，汗漫而无禁，岂能名家哉。’四人诗遂极其工，而唐诗由此复行矣。”（《叶适集》卷二十一）叶适这段话有两点需要说明，一是“四灵”所要学的唐诗实际上限于晚唐诗；二是当时诗学晚唐并不自“四灵”始。如陆游《追感往事》其三即云：“文章光焰伏不起，甚者自谓宗晚唐。”（《剑南诗稿校注》卷四十五）《宋都曹屡寄诗作此示之》说：“及观晚唐作，令人欲焚笔。”（《剑南诗稿校注》卷七十九）陆游是反对学晚唐的，但他的诗作在属对律切、整密圆稳和豪宕流丽等方面却与晚唐诗人许浑相近。其《读许浑诗》云：“若论风月江山主，丁卯桥应胜午桥。”（《剑南诗稿校注》卷八十二）《跋许用晦丁卯集》说：“在大中之后，亦可为杰作。”（《渭南文集》卷二十八）如此说，他对晚唐诗也不一概抹杀。但这一时期较早明确提出学晚唐的是杨万里，他在《答徐子材谈绝句》中说：“受业初参且半山，终须投换晚唐间。”（《诚斋集》卷三十五）《读唐

人及半山诗》云：“半山便遣能参透，犹有唐人是一关。”（《诚斋集》卷八）晚唐诗人很多，杨万里单独提到的是陆龟蒙和李商隐，对于前者，他欣赏的是其淡泊诗境中的“异味”；对于后者，重其微而显、婉而章的蕴藉。《诗人玉屑》卷二“诚斋评为诗隐蓄发露之异”条说：“太史公曰：国风好色而不淫，小雅怨诽而不乱。左氏传曰：春秋之称，微而显，志而晦，婉而成章，尽而不污。此诗与春秋纪事之妙也。……近世陈克咏李伯时画宁王进史图云：‘汗简不知天上事，至尊新纳寿王妃。’是得为微、为晦、为不污秽乎？惟李义山云：‘侍燕归来宫漏永，薛王沉醉寿王醒。’可谓微婉显晦，尽而不污矣。”尽而不污的蕴藉含蓄也是一种味。学诗重味，自然要遗形取神，不会满足于字摹句规。而且杨万里是从语言的生活化和反映生活情趣方面讲味的。《诚斋诗话》说：“诗已尽而味方永，乃善之善也。”此等大家眼手，非“四灵”所能望项。

可是，从文学思想的发展来看，杨万里创作中追求的浅近和生活情趣是通向“四灵”的，诚斋体为南宋诗歌思想大转变之始。“四灵”一些以日常生活小情趣为主题的诗写得并不比杨万里差。如徐照的《舟上》：“小船停桨逐潮还，四五人家住一湾。贪看晓光侵月色，不知云气失前山。”（《芳兰轩诗集》卷上）徐玑的《夏日闲坐》：“无数山蝉噪夕阳，高峰影里坐阴凉。石边偶看清泉滴，风过微闻松叶香。”（《二薇亭诗集》卷下）翁卷的《野望》：“一天秋色冷晴湾，无数峰峦远近间。闲上山来看野水，忽于水底见青山。”（《苇碧轩诗集》）赵师秀的《数日》：“数日秋风欺病夫，尽吹黄叶下庭芜。林疏放得遥山出，又被云遮一半无。”（《清苑斋诗集》）这些诗写得新颖灵巧，自然圆美，无论情调和韵味，都与诚斋体相近。如徐照《路逢杨嘉猷赴官严州》所说：“诗合诚斋意，难将片石镌。”（《芳兰轩诗集》卷上）但“四灵”作诗，显然缺乏杨万里那种自作诗家祖的大家

气度。由于才情有限，学力不够，无法独自树立，他们多以晚唐诗人中的贾岛、姚合为学习榜样。葛天民《访紫芝回与子舒集》说："君参唐句法，亲得浪仙衣。薄宦因吟苦，高风与世违。"（《葛无怀小集》、《南宋六十家集》）赵师秀《哀山民》也说徐照"君诗如贾岛"（《清苑斋诗集》）。他还选贾岛、姚合二人诗为《二妙集》。"四灵"在创作中追求的"妙"，指类于贾岛、姚合那种由镌小景主清切的"苦吟"所形成的诗的工巧清淡，不仅与杨万里创作中所追求的充满机趣的妙悟相比，显得小家子气；即便和姜夔强调的自然高妙相较，也低了一个层次。

"四灵"诗多为流连山林田园光景、吟咏闲居野逸生活，抒写羁旅愁思和朋辈亲友情谊之作，着重表达个人内心的生活感受。因此重律体轻古体，律体中又专攻五律，而且把精力放在诗中景联的练句上。"四灵"练句的突出特点是不讲究命意的深曲和用语的新奇，忌用事而贵白描，往往选用平常浅近的字眼和句式巧妙地写出事物的特殊情状和细微真切的感受。如赵师秀《冷泉夜坐》里的"楼钟晴听响，池水夜观深。"（《清苑斋诗集》）"听"字原作"更"，"观"字原为"如"（见《诗人玉屑》卷十九），用能反映作者主观感受的字代替一般的形容，即使楼钟的晴响和池水的夜深愈显真切，直接呈现于读者的想象领会之中，有白描传神之妙。又如："笛冷君山月，帆轻夏浦晴。"（徐照《送翁诚之》，《芳兰轩诗集》卷上）"月斜寒动影，水碧静传香。"（徐玑《时鱼》，《二薇亭诗集》卷上）"宿雨消花气，惊雷长荻芽。"（翁卷《梦回》，《苇碧轩诗集》）"野水多于地，春山半是云。"（赵师秀《薛氏瓜庐》，《清苑斋诗集》）用通俗晓畅的语言写景状物，格律精严、属对工整而不露痕迹；有真切自然、灵巧圆转之趣，清而不枯，淡而有味。白描写景的诗歌技巧在"四灵"诗里达到了较高的水平，能于工整中见灵巧之思，平淡中含清远之意。

“四灵”诗的“灵”主要体现在这些方面，相对于当时江西末流诗作的艰涩深晦而言，自然能一新世人耳目。

“四灵”与姜夔属同辈作家，他们的才情远不如姜夔，但却能在创作中自立一派，造成了广泛的影响。一个原因是他们善于根据自己的创作兴趣和才能选择学习对象，以有限的才能形成自己的特色。如叶适《题刘潜夫南岳诗稿》所说：“敛情约性，因狭出奇，合于唐人，夸所未有。”（《叶适集》卷二十九）赵汝回《瓜庐诗序》说：“永嘉徐照、翁卷、徐玑、赵师秀，乃始以开元、元和作者自期，冶择淬炼，字字玉响，杂之姚、贾中，人不能辨也。水心先生既啧啧叹赏之，于是四灵天下莫不闻。”（《瓜庐诗》卷首、《南宋八家集》）王绰《薛瓜庐墓志铭》说：“永嘉之作唐诗者，首四灵。继四灵之后，则有刘咏道、戴文子、张直翁、潘幼明、赵几道、刘成道、卢次夔、赵叔鲁、赵端行、陈叔方者作。”（《瓜庐诗》附录）可见“四灵”出现于诗坛后追随者之众。当时与“四灵”往来唱和、趣味相投的还有葛天民、薛师石、苏泂、赵蕃、韩淲等人。其中尤为值得注意的是“二泉”与“四灵”的亲密关系。徐照《题信州赵昌甫林居》说：“文集通僧借，渔舟载鹤还。待予归旧里，又得到柴关。”（《芳兰轩诗集》卷上）表明他们是经常往来的。翁卷《南涧寻韩仲止不遇》也说：“屋上云飞冷，篱根藓积深。留诗在岩壁，明日更相寻。”（《苇碧轩诗集》）赵师秀《敬谢章泉赵昌甫二十韵》则云：“幸翁良未衰，吾党存典型。”（《清苑斋诗集》）已直接把赵蕃视为同党了。若将今存的赵师秀所编《众妙集》与《注解章泉涧泉二先生选唐诗》相比较则可看出，“四灵”与“二泉”的审美趣味十分相近，而且作诗也都讲究炼字琢句，追求工巧和平淡清远。区别仅在于，一个忘不了江西衣钵，一个则专主晚唐，学习和模仿的对象有所不同。

从光宗绍熙元年（1190），杨万里在《朝天续集》中感叹“晚唐异

味谁同赏，近日诗人轻晚唐”起，到宁宗嘉定四年(1211)，叶适在《徐道晖墓志铭》里表彰“四灵”学唐诗，不过二十年时间，带有末世光景的晚唐诗风即风靡士林。文学思想的发展由重机趣、求高妙流于工巧清淡，诗风随之大变。有人把这种变化归于思想家叶适对“四灵”诗的提倡，但更深刻的原因却在于社会政治的变化使许多士大夫知识分子失去理想和自信，没有任何大有作为的愿望了。他们敛情约性，把诗作为化愁解闷、自我排遣、抒写性灵的工具，追求平淡清远的生活情趣，以一字一句的工拙消磨才智。创作目的变了，文学思想自然也就随之发生了变化。

第三节 讲求实用的“文法”理论和散文评点

一

讲求实用是秦汉以来中国散文发展的一个传统，北宋中叶的古文运动继韩、柳之后将这种传统发扬光大，经欧阳修、苏轼等人的努力，“古文”战胜骈文，成为宋代最流行的散文样式。随之而来的是文学观念的泛化，使人们对于“文”的理解更近于文章学而非文学。文章学的范围比文学的范围更广泛，包括一切有关文章写作的词法、句法、章法结构、语言修辞、文体风格等内容。而我们今天所理解的文学散文是将一般应用文的写作排除在外的，以具有文学性和审美价值的美文创作为主要内容。如果说在北宋欧、苏等人的散文里我们还可以找到一些带有文学性质的美文创作的话，那么南宋以后，散文创作就几乎为实用性的文章写作所代替，言理论事之作比比皆是，抒情写意的美文百不一见。

这种情况到南宋中期以后更为明显。这时的散文作者出于论辩和言理的需要，把经史文章作为学习的榜样，于是出现了专门讲

“文法”理论的文章学著作《文则》。

据陈骙书前自序,《文则》作于乾道六年(1170),是这一时期较早出现的一部文章学专著。楼钥《观文殿学士陈公骙挽词》说:“台岳钟神秀,居然社稷臣。海涵书万卷,魁冠数千人。”(《攻媿集》卷十三)可知陈骙是个饱学之士。他在《文则》序中自称早年从人学文,仅识文之利病,后来“恣阅古书,始知古人之作,叹曰:文当如是。”又说:“古人之文,其则著矣,因号曰《文则》。”所谓“则”,指法则、规则。陈骙以六经诸子文章为范例,把文章写作总结为具体的有关遣词造句和行文布置的文法,既体现了文要宗经的传统思想,又为文章学提供了较为系统的基本理论。他说:“文之作也,以载事为难;事之载也,以蓄意为工。”又说:“辞以意为主,故辞有缓,有急,有轻,有重,皆生乎意也。”他在文章写作中虽强调以意为主,但并不关心这个意是怎么来的,意的具体内容是什么,而是用较多的篇幅论述了以辞达意的种种句法和章法。也就是说他把文章写作中有关作家情意活动的部分略去了,而只讲具体的修辞技巧和行文规则。前者属于文学创作论的内容,后者是文章学的基础。学了文学创作论不一定能创作,而掌握了文章学的文法则可以提高实际的应用文的写作水平。正是这种实用的目的,决定了作者在《文则》一书中专以文法理论为内容,而不像六朝时期的《文赋》和《文心雕龙》那样,在论文章写作的著作里含有谈作家情意活动和审美创作的文学理论。

由于专注于文法的探讨,陈骙对于文章句法和章法的论述要比前人具体和深入得多。他在《文则》里所论及的句法有反复、对偶、倒装、析字、层递、复叠、上下同目、排比、错综等。每一种句法除了简短的说明,还附有许多例句。如他在谈倒装时说:“倒言而不失其言者,言之妙也;倒文而不失其文者,文之妙也。文有倒语

之法，知者罕矣。”接着他就例举了《春秋》、《公羊传》、《诗》、《书》里的倒装句式加以说明。又如他认为排比句法可以增加文章的气势，说：“文有数句用一类字，所以壮文势，广文义也，然皆有法。韩退之为古文伯，于此法尤加意焉。”于是他根据排比句所用的连词的不同，提出了四十四种排比句法，逐一加以举例。陈骙认为：“鼓瑟不难，难于调弦；作文不难，难于练句。”把练句当做作文的关键，而他所说的练句指的是文章的修辞，像倒装、排比等句法就可视为修辞格的研究。他还特别强调助词和比喻在文章练句中的作用，说：“文有助词，犹礼之有傧，乐之有相也。礼无傧则不行，乐无相则不谐，文无助则不顺。”他举《孟子》中的“寡人尽心焉耳矣”为例，说明三个助词连用能加强肯定的语气。举《左传》里的“独吾君也乎哉”为例，表明三个助词能使反诘的语气更强烈。又举《檀弓》“美哉奂焉”和《论语》“富哉言乎”为例，指出四字成句而助词半之，能使文章矫健有力。他还分析了当名词用如动词时，于其下用助词则能增加文章的力度。这些论述可以说已是十分细致了，但他关于比喻的分类尤为详细。他说：“文之作也，可无喻乎？博采经传，约而论之，取喻之法，大概有十。”他说的十种取喻之法是：直喻、隐喻、类喻、诘喻、对喻、博喻、简喻、详喻、引喻、虚喻。仅从分类之细就可看出他对比喻格的论述已十分深入了，这是有助于人们文章写作过程中练句能力的提高的。

在章法方面，陈骙也有较深入的论说。他指出列举人物品行的文章，其体例有三类：“或先总而后数之。”“或先数之而后总之。”“或先既总之而后复总之。”这三种方法都能使文章结构显得条理清晰。在谈到记叙文的写作时。他指出可有两种章法：一种是“有先事而断以起事也。”即开门见山，观点置于文章的开端，以作者的论断起头，然后以事实来证明。如《左传·宣公二年》记晋灵公的暴

行，一开始先说“晋灵公不灵”，然后再写其盘剥百姓和滥杀无辜。另一种是“有后事而断以尽事也”。即叙事在前，最后得出结论。如《左传·僖公二十七年》记叙晋文公重耳执政后教导人民习耕战、讲礼义之事，最后的结论是：“一战而霸，文之教也。”但章法也非固定不变的，《文则》里所记叙的孔颖达论《诗经》的章法，就有十种之多，“或重章共述一事，或一事叠为数章，或初同而末异，或首异而末同，或事讫而更申，或章重而事别，或随时而改色，或因事而变文，或一章而再言，或三章而一发。”

除文法而外，陈骙还对文体及文体风格予以了特别的注意，这也是讲求实用的文学思想的具体体现。中国传统的文体论之所以特别复杂和重要，就在于文体的分类是根据实用的需要而决定的，文章有多少种用途，就有多少种体裁。文体的艺术性要求，即文体风格，是与文章的体裁联系着的，文体不同，风格要求也就不一样。对于文章写作来说，“辨体”是十分重要的。在《文则》中，陈骙指出文体具有时代风貌，提出了“六经之文，容无异体”的论断。但他认为“大抵文士题命篇章，悉有所本。”于是他具体阐述了序、说、问、记、解、辩、论、传等八种常用文体的来源，又从《左传》里摘录出八种文体风格，作为后人写作的楷模。“一曰命，婉而当；二曰誓，谨而严；三曰盟，约而信；四曰祷，切而悫；五曰谏，和而直；六曰让，辩而正；七曰书，达而法；八曰对，美而敏。作者观之，庶知古人之大全也。”此外，他还论述了箴、赞、铭、歌词、歌谣、祝、谥、颂、祷、诏命、封策等十一种文体的渊源和特色，每一种文体都举出典型例证以供参考。文体论是文章学的支柱，《文则》一书所论文体共二十七种，上承六朝的《文选》和《文心雕龙》，下启明代的《文体明辨》，对于文体论的研究是有贡献的。

总之，陈骙的《文则》充分体现了当时散文思想中的讲求实用

精神。那就是注重具体文法和文体的理论总结，忽略对作家审美创作活动的理论概括，论述得较多的是文章写作的一般原则和典型范例。理论往往通过实例来体现，用举例的方法，说明练句、修辞和篇章布置的法则，初步建立起了文章学的理论体系，对当时和后来的散文发展都有一定的影响。但其弱点也显而易见，一是它所总结的文法理论是以先秦古籍为对象的，由于时代久远，不便于当代人学习；二是文章写作是一种实践性很强的活动，文章理论须与文章选集并行，才能使文章学具有更强的实用价值。因为句法和章法的作用，只有放到完整的文章之中方能充分地体现出来，否则有可能演变为单纯的修辞研究，使文法显得支离破碎，不便于学习和运用。

二

在当时，能够弥补陈骙文法理论的不足，将文章理论与文章选集融为一体，以更具实用品格的散文评点方式推动了散文思想发展的是吕祖谦和楼昉。

吕祖谦是南宋著名的思想家，与朱熹、张栻齐名，号称"东南三贤"。《宋元学案·东莱学案》说："宋乾淳以后，学派分而为三：朱学也，吕学也、陆学也。三家同时，皆不甚合。"吕祖谦在"鹅湖之会"上曾想调和朱、陆二人，他与朱熹私交甚密，两人曾合编过《近思录》，同属理学家，但思想方法并不一样。朱熹为学喜言格物致知和读书穷理，总要讲出一个抽象的最高原理来；而吕祖谦则偏重于史学，史学的特点是就事论事，有重事功的倾向。朱熹说："伯恭之学，大概尊《史记》，不然，则与陈同甫说不合。"又说："其学合陈君举、陈同甫二人之学问而一之。永嘉之学，理会制度，偏考究其小

小者。”(《宋元学案》卷五十一)把吕祖谦视为永嘉学派中人。黄宗羲的原本《宋元学案》也把“东莱学案”视为“永嘉学案”之一。

在学术思想以至文学思想方面,吕祖谦与永嘉的事功学派确有许多一致之处。如为学重《左传》、《史记》;为文推崇苏轼,视经史文章为一体等。陈傅良《跋东坡桂酒颂》说:“公之文宜作宋一经以传无穷。”(《止斋先生文集》卷四十二)陈亮除了编《苏门六君子文粹》外,还在《书作论法后》里发挥黄庭坚文章“当以理为主”的看法,认为:“大凡论不必作好语言,意与理胜则文字自然超众。故大手之文,不为诡异之体而自然宏富,不为险怪之辞而自然典丽,奇寓于纯粹之中,巧藏于和易之内。不善学文者,不求高于理与意,而务求于文彩辞句之间,则亦陋矣。”(《陈亮集》卷二十五)陈亮于各类文章中最重“论”,因为“论”这种文体最能发挥政教事功的作用。叶适则直接把政教事功视为文章写作的目的,其《赠薛子长》说:“读书不知接统绪,虽多无益也;为文不能关教事,虽工无益也。”(《叶适集》卷二十九)本着这种观点,他在《习学记言》卷四十七里对吕祖谦所编的《宋文鉴》予极高的评价,说它“苟其义无所考,虽甚文不录;或于事有所该,虽稍质不废。巨家鸿笔,以浮浅受黜;稀名短句,以幽远见收。合而论之,大抵欲约一代治体归之于道,而不以区区虚文为主。”

在宋代这样一个以文官政治为主的社会里,会作文章是对官吏的起码要求,从中央到地方的各级公事都离不开各类应用文字。因此就文章写作而言,实用是最重要的,这也影响到散文批评。吕祖谦应诏编《宋文鉴》,除传统的诗赋而外,收得最多的是奏疏、表、论、议、书等当时的应用文体,而且都是宋代人的作品,具有实用价值,便于时人学习。以选本的方式表明编者的文学主张是中国文学批评的一种方法,便于读者通过阅读选文自己领会作文宗旨。

如果在选文的重要处加以抹画，或者加以适当的评语，并冠以总评和夹批，揭示章法句法，融选、评、论为一体；那么，这种文学批评所具有的实用价值就更高了。《四库总目提要》说："宋人读书，于要处多以笔抹。"抹即抹画，包括点或圈，原只是读书时标出重点的一种记号，加上评语，就成为一种具有实用价值的新的文学批评式样了。如今所能见到的散文评点，最早的是吕祖谦的《古文关键》。

《古文关键》首先是以文章选本的面貌出现的，书中专选韩愈、柳宗元、欧阳修、三苏、王安石、曾巩、张耒等人的文章，已隐含有后世所称的唐宋散文"八大家"之目。所选之文，以苏轼为最多，共十六篇，其中十篇为史论，由此不难看出选家的史学倾向和事功意味。因为苏轼的史论多以究古今治乱之由为目的，充满了有为而作的思想。其他所选各家文章，也以议论文为主。清人胡凤丹《重刻古文关键序》说："虽所甄录，文仅数家，家仅数篇，而构局造意标举靡遗，实能灼见作者之心源而开示后人以奥窔。由是推之，乾坤以阖辟为关键，山川以脉络为关键，宫室以门户为关键，人身以筋骨为关键，胥是道也。否则有文章而无关键，譬诸枯树之枝，苑兽之鞟，躯壳虽存而生气已索然尽矣。然则不知此法无以作文，不读先生是书，又何以知古人作文之法之妙哉。"(《古文关键》卷首)

书中最能体现吕祖谦讲求实用的批评思想的是其总论。他在《总论看文字法》中说："学文须熟看韩、柳、欧、苏，先见文字体式，然后遍考古人用意下句处。"具体步骤是："第一看大概主张。第二看文势规模。第三看纲目关键：如何是主意首尾相应，如何是一篇铺叙次第，如何是抑扬开合处。第四看警策句法：如何是一篇警策，如何是下句下字有力处，如何是起头换头佳处，如何是缴结有力处，如何是融化屈折剪截有力处，如何是实体贴题目处。"四看中，吕祖谦强调的是看章法(即纲目关键)和看句法，侧重于文章写

作而非文学创作。他对所选各家文章的特点把握得是比较准确的,如说韩文“简古”,柳文“关键”,欧文“平淡”,苏文“波澜”等。他认为看各家文字的目的在于“学他好处”和“戒他不纯处”,以便于自己的文章写作。其《论作文法》云:“文字一篇之中须有数行齐整处。须有数行不齐整处,或缓或急或显或晦,缓急显晦相间,使人不知其为缓急显晦。常使经纬相通,有一脉过接乎其间然后可。盖有形者纲目,无形者血脉也。”讲的也是句法章法,但注意到了具体章法句法中的无形血脉问题。他还说:“有用文字,议论文字是也。”但又说:“为文之妙在叙事状情。”合而言之是主张议论与叙事状情相结合。他对文章写作的具体要求是:“笔健而不粗,意深而不晦,句新而不怪,语新而不狂,常中有变,正中有奇。”等等。

如果说总论里关于文法的论说还嫌笼统的话,那么吕祖谦在书中结合每篇文章所作的评点就使章法和句法变得十分具体明白了。如苏轼的《留侯论》一开头说:“古之所谓豪杰之士者,必有过人之节,人情有所不能忍者,匹夫见辱,拔剑而起,挺身而斗,此不足为勇也。”吕祖谦于此段旁批道:“一篇纲目在忍。”也就是说此文的章法是围绕着“忍”展开的,抑扬开合都紧扣在“忍”字上;如此作文,自然能血脉贯穿,首尾相应和。又如苏轼的《荀卿论》,总批为:“此篇前骂后略取,纲目在不敢放言。上面平说来,虽是平说,‘如有规矩’一句亦有句法。”接着他于文中点出:何处为“一篇纲目”,何处“下得句语好”,何处“过接好、不费力”,何处为“开”,何处为“合”,何处是“警策”之语,等等。有如一位老师在耳提面命。这种批评方式消除了读者与评点者之间的距离,使人感到亲切、灵活、自然。其妙处不在于讲出什么大道理,而是三言两语道出关键,指明要害,使读者能举一反三,明白作文的诀窍。

在当时,与《古文关键》相类的散文评点著作还有楼昉的《崇古

文诀》。楼昉是吕祖谦的学生，他在《过庭录》中说："前人常谓作文字须留最好者在后面。吕太史亦云：文章结尾如散场后底板，如好者相排铺在前面，后面只平平，结果则无可笑者。"这里讲的"吕太史"即为吕祖谦，楼昉的散文评点受吕祖谦的影响是比较明显的。不过若将《崇古文诀》与《古文关键》略加比较亦可看出两人的一些不同。作为选家而言，楼昉的眼界比吕祖谦开阔，一是所选之文不限于唐宋而上达秦汉，篇目有了较大的增加；二是选文带有审美的眼光，不仅仅只考虑其有用与否。如欧阳修的文章，吕祖谦选的是《朋党论》、《纵囚论》、《为君难论》、《本论》、《春秋论》等，而楼昉选的是《相州昼锦堂记》、《醉翁亭记》、《秋声赋》、《祭苏子美文》、《峡州至喜堂记》等。于此可看出两人文学思想的差异来。

在具体的评点过程中，楼昉也有自己的特点，即不限于句法章法的说明，进而欣赏作家在文章中表现出来的笔力和妙处。这就使他的评点不像文章讲评而近于审美批评了。如评贾谊的《政事书》："文气笔力则当为西汉第一。"（《崇古文诀》卷二）评司马迁的《自序》："文字反复委折，有开阖变化之妙，尤宜玩味。"（《崇古文诀》卷四）评范仲淹的《岳阳楼记》："首尾布置与中间状物之妙不可及矣，然最妙处在临了断遣一转语，乃知此老胸襟宇量直与岳阳洞庭同其广大。"评欧阳修的《秋声赋》："模写之工，转折之妙，悲壮顿挫，无一字尘涴。"（《崇古文诀》卷十六）评苏轼的《倡勇敢》："回斡精神，变态百出，首尾相救，曲尽人情物理。看东坡文字须学他无中生有。"（《崇古文诀》卷二十五）文章之妙不在实处而在虚处，在作家于句缝间透露出来的能体现其胸襟气度的笔力，故楼昉论文特重虚字助词。他在《过庭录》中说："文字之妙，只在几个助辞虚字上，看柳子厚答韦中立、严厚与二书，便得此法。助辞虚字是过接斡旋千转万化处。"（《说郛》卷四十九）这也体现在他的文章评点

中，如评李斯《上秦皇逐客书》："此先秦古书也，中间两三节，一反一覆，一起一伏，略加转换数个字而精神愈出，意思愈明，无限曲折变态。谁谓文章之妙，不在虚字助词乎。"(《崇古文诀》卷一)由实及虚，由文章的章法、句法推及作者的胸襟笔力及创作特点，并写出评者的审美感受。楼昉散文评点的这一特点，在一定程度上弥补了吕祖谦那种就文论文，只讲文章布置结构和造句用语的不足，使散文评点更具备文学批评的性质。

总之，这一时期的散文评点作为一种新产生的文学批评方式，既以实用为目的，也不乏审美意味。但求实用是主要的，因为评点本身是适应当时士人应举作文的现实需要而产生的。在中国古代散文思想的发展过程中，实用总是第一位的，可也不完全排斥审美，这是造成文章写作与散文创作，文章理论与文学批评既不完全相同，但又难以截然分开的主要原因。

第四节　以道德为本体的文学思想

一

在儒家传统思想的影响下，中国士大夫所追求的人生"三不朽"中，"立德"始终居于首位，高于"立功"和"立言"。特别是在宋代这样一个以文官为主体的封建官僚社会里，作为国家实际主人的士阶层的道德风范直接关系着社会的稳定。因此注重理想的道德人格培养，使封建道德由外在的社会规范变为个体的内在要求，成为士人自我实现的最主要的价值取向，就是十分必要的了。理学正是适应这种社会需要产生和完善起来的，是时代精神的集中体现，这必然会对士人心理及其文学思想的发展产生深刻的影响。

如果说理学对文学思想的影响在北宋还不十分突出的话，那

么到了南宋中叶，由于理学的日趋完善和朱熹等一批理学家的出现，理学的世界观、人生观和修养方法就直接对作家的价值观念和思维方式有或浅或深的影响，并在创作中表现出来。最明显的是许多作家的作品都程度不同地染有道学气。有的作家尽管于理学实无所得，其思想性格也与理学家宣扬的正心诚意有很大的距离，但却喜欢讲性命之学，自称传唐虞道统，明伊洛渊源。如张孝祥在隆兴二年(1164)曾筑堂与张栻讲性命之学，自篆颜渊问仁章于中屏。再如陆游的道学诗，《志学》:“圣门志学岂容差，山立方当斥百家。早忝授经闻博约，晚羞同俗陷浮华。”(《剑南诗稿校注》卷五十五)《老学庵》:“名誉不如心自肯，文章终与道相妨。吾心本自同天地，俗学何知溺秕糠。”(《剑南诗稿校注》卷三十三)《六言杂兴》其二:“梦里明明周孔，胸中历历唐虞。欲尽致君事业，先求养气工夫。”(《剑南诗稿校注》卷五十六)一则曰斥百家，二则曰文章与道相妨，三则曰养气工夫，俨然理学中人。然而陆游的思想很杂，释、道的成分也不少，一生溺于文辞，作诗近万首，而且气盛言危，难见心平气和的涵养工夫。如他自己在《自责》诗里所说:“文章跌宕忘绳墨，学问荒唐失本原。”(《剑南诗稿校注》卷二十六)身不能及而心向往之，颇能反映出当时文人对理学的态度。

辛弃疾与朱熹的交往也能说明这一点。淳熙十五年(1188)，辛弃疾家居上饶带湖时，曾约陈亮与朱熹相会而未果，绍熙三年(1192)，辛弃疾被起用为福建提点刑狱任后，与朱熹交游频繁，情谊深厚。朱熹《答辛幼安启》说:“卓荦奇材，疏通远识，经纶事业，有股肱王室之心；游戏文章，亦脍炙士林之口。”(《朱文公文集》卷八十五)肯定了辛弃疾在立功立言方面的志向和才能。但又亲书“克己复礼，夙兴夜寐”相赠，意在劝辛弃疾加强立德方面的修养。庆元六年(2000)，朱熹去世，时伪学之禁方严，朱熹的门生故旧不

敢前去送葬，辛弃疾则为文往哭之，曰：“所不朽者，垂万世名；孰谓公死，凛凛如生。”（《宋史·本传》卷四百一）对朱熹在立德方面的不朽表示了由衷的钦佩。

所谓“立德”，最基本的一条就是道德自律，即克制个人的情感欲望以符合社会道德规范的要求，做贤人和圣人。因此理学家把“克己”作为道德实践的重要内容，但是道德的这种理性制约必须是出于自觉自愿，否则难以发挥作用。也就是说人们只有完全出于内心自觉而从事道德实践，在“克己”活动中获得一种崇高的心理体验和感情享受，道德的自律作用才能充分地体现出来。在当时，理学不仅是一种充满理性精神的道德哲学，也体现为一种寻求孔颜乐处，以期成圣成贤的人生追求和致广大尽精微的精神境界。不为名利所动，不为情欲所牵，居陋巷而能自得其乐，超然物我，冰清玉洁，理学家主张的这种理想化的道德人格，对士人心理和审美追求有着更为深远的影响。在杨万里的“诚斋体”诗里，就可以看到诗人正心诚意后那种最大限度地平静思想和情感时获得的彻上彻下、彻内彻外的“透脱”胸襟。张浚读了杨万里的《闲居初夏午睡起》诗后说：“廷秀胸襟透脱矣。”（《鹤林玉露》甲编卷四）朱熹在《答杨廷秀》中也说：“仰见放怀事外，不以尘垢秕糠累其胸次之超然者。”（《朱文公文集》卷三十八）胸次超然，乃透脱之结果，在当时诗人里，杨万里于理学可谓真有所得者，非陆游等人仅于口头上说说可比。诚斋诗之所以比放翁诗更能反映时代精神和当时文学思想的发展方向，似与此有关。赵蕃早年受知于杨万里，五十岁后问学于朱熹，成为朱子门人；“四灵”中的赵师秀担任上元主簿时为程颢建立祠堂，积极提倡理学，也都表明当时作家崇尚道德人格的风气。他们诗歌创作中体现出来的平淡清远的审美情趣，在一定程度上反映了道德性理对情感的节制均衡的要求。

文学思想发展过程中的重道德倾向缘于理学的影响，当理学在社会思想领域占主导地位时，以道德为本体的文学思想也就产生了，其最主要的代表人物是朱熹。作为宋代理学的集大成者，朱熹一方面继承了北宋理学家的思想材料，构造出一个以性理为本体的道德哲学体系；另一方面在与同时代思想家张栻、吕祖谦、陆九渊、陈亮等人的学术探讨和思想交流中，完善了传统儒家的心性理论和修养方法，使理学成为指导封建士大夫知识分子如何做人的世界观和方法论。理学到了朱熹手里，无论是体系的宏大，还是思想的精密，都远远超过了魏晋玄学和隋唐佛学，成为中国传统哲学发展的又一高峰。尽管当时朱熹学说的重大现实意义没有马上得到统治阶级的承认，但已对士人思想产生了巨大影响。仅从文学思想的角度而言，朱熹以道德为本体的文论和诗论，比较全面地论述了儒家文学传统中的文道关系问题，树立了新道统和新文统；并且反映了以理节情，使个体的情感体验符合于群体的道德规范的正统审美心理，为宋代以及整个封建社会后期的正统文学思想的发展奠定了理论基础。

二

朱熹对文与道关系的看法，源于他道德哲学中的理气观。在朱熹的思想里，道与理、文与气是对应的。就本原而言理先气后，但从构成上看理随气而具，理气不可分；因此朱熹在主张“文从道出”的同时，对“文”本身并没有取完全否定的态度。在他看来，现实中道与文的关系是体和用的关系，无体之用不足取，但无用之体亦实现不了自身价值。

要理解朱熹这种文道观的意义，还得从他对古文家的批评谈

起。宋初的古文家在重建儒家的道统和文统时抬出韩愈作为榜样，但韩愈本人对道统之“道”实无深入体验的工夫，其《原道》篇说：“博爱之谓仁，行而宜之之谓义，由是而之焉之谓道，足乎己无待于外之谓德；仁与义为定名，道与德为虚位。”（《韩昌黎全集》卷十一）把仁义作为道德的定名，只指出了道所具有的社会伦理内容，忽视了道作为事物发展变化规律的本体意义。而且把道德称为“虚位”，也容易使作家在“修其辞以明其道”的过程中根据自己对“道”的不同理解去作文。如欧阳修认为道与世间百事相关，故作文强调“事信”。苏轼认为“道可致而不可求”，于是作文就“随物赋形”，不以宣扬圣贤之道为目的，反而带有庄释那种翻空出奇的高远玄妙。朱熹说：“韩退之、欧阳永叔，所谓扶持正学，不杂释老者也。然到得紧要处，便处置不行，便说不去。便说得来也拙，不分晓。缘他不曾去穷理，只是学作文，所以如此。东坡则杂以佛老，到急处便添入佛老，相和瞒人。如装鬼戏、放烟火相似，且遮人眼。”又说：“韩退之及欧、苏诸公议论，不过是主于文词，少间却是边头带说得些道理，其本意终自可见。”在朱熹看来，古文家由于缺乏穷理的修养工夫，不注重正身养性，于儒家之道没有深切的体验，不知道怎样做人，而是留心于文艺，这是不足取的。他批评韩愈“只是不曾向里省察，不曾就身上细密做工夫。”“立朝议论风采，亦有可观，却不是从里面流出。平日只以做文吟诗饮酒博戏为事。”又说：“他只是要做得言语似六经，便以为传道。至其每日功夫，只是做诗，博弈，酣饮取乐而已。观其诗便可见，都衬贴那《原道》不起。”（《朱子语类》卷一百三十七）当他的学生问及苏轼、欧阳修与韩愈的异同时，他说苏轼“平正不及韩公”，欧阳修则“浅”，“大概皆以文人自立；平时读书，只把做考究古今治乱兴衰底事，要做文章，都不曾向身上做工夫，平日只是以吟诗饮酒戏谑度日。”（《朱

子语类》卷一百三十）

由朱熹对古文家的批评，可见出古文家与理学家对“道”的理解是不同的。古文家倾向于把道具体化，当作文章反映的内容，因此道与文的关系是文章的内容与形式的关系，是表现与被表现的关系。他们是从作文的角度来认识道的，故可以说：“文者，贯道之器。”或者说：“吾所谓文，必与道俱。”最后的落脚点是放在作文上。理学家则习惯于把道看作自然和社会的最根本最一般的理性法则。称之为“理”或“天理”。程颢说：“吾学虽有所受，天理二字，却是自家体贴出来。”（《二程集》第 424 页）用“天理”来定义儒家之道，将儒家鼓吹的仁义礼智信一类的社会道德原则与自然万物运行的规律视为本质上同一的东西统一到“理”中，并把它当作人性的根本，提出“性即理”的命题，要人们在日常生活里注重道德修养去体会天理，从而把儒家的伦理道德真正提高到了本体的高度。朱熹在继承了二程这种性理本体论的同时，又吸收了周敦颐和张载的气化学说，用理和气来阐明自己对世界万事万物的看法。他说：“宇宙之间，一理而已。”（《读大纪》，《朱文公文集》卷七十）但又说：“有理，便有气流行，发育万物。”“理未尝离乎气，然理形而上者，气形而下者。自形而上下言，岂无先后！”（《朱子语类》卷一）他认为理是形而上的超时空不变的道德本体，是人之所以为人的大本；气则为形而下的在时空中存在变化的现象，是情意造作的生物之具。从理论和逻辑上讲，应当是理在气先，理为气主。从这个意义上来说，以气为主的文是由具备天理的道所决定的，道与文的关系应当是本与末，主宰与被主宰的关系。因此他反对古文家文以贯道的说法，认为：“这文皆是从道中流出，岂有文反能贯道之理？文是文，道是道，文只如吃饭时下饭耳。若以文贯道，却是把本为末。以末为本，可乎？”他又说：“道者，文之根本；文者，道之枝叶。

惟其根本乎道，所以发之于文，皆道也。三代圣贤文章，皆从此心写出，文便是道。今东坡之言曰：‘吾所谓文，必与道俱。’则是文自文而道自道，待作文时，旋去讨个道来入放里面，此是它大病处。只是它每常文字华妙，包笼将去，到此不觉漏逗。说出他本根病痛所以然处，缘他都是因作文，却渐渐说上道理来；不是先理会得道理了，方作文，所以大本都差。”（《朱子语类》卷一百三十九）

朱熹主张文由道出，是为了强调道德人格修养对于作家创作的重要性。他把读书穷理的道德学问视为作文的根本，否则，“才要作文章，便是枝叶，害著学问，反两失也。”他说：“今人作文，皆不足为文。大抵专务节字，更易新好生面辞语，至说义理处，又不肯分晓。”他认为：“贯穿百氏及经史，乃所以辨验是非，明此义理，岂特使文词不陋而已？义理既明，又能力行不倦，则其存诸中者，必也光明四达，何施不可！发而为言，以宣其心志，当自发越不凡，可爱可传矣。”（《朱子语类》卷一百三十九）可是，由于永嘉学派思想家的推崇，当时一般士子作文多以朱熹认为大本都差的苏轼为榜样。朱熹在《与张敬夫》中谈到吕祖谦时说：“渠又为留意科举文字之久，出入苏氏父子，波澜新巧之外更求新巧，坏了心路；遂一向不以苏学为非，左遮右拦，阳挤阴助，此尤使人不满意。”（《朱文公文集》卷三十一）正因为如此，朱熹把对宋代古文家思想的批判，重点放到了苏轼身上。他在《答吕伯恭》里说：“苏氏之学，上谈性命，下述政理，其所言者非特屈宋唐景而已。学者始则以其文而悦之，以苟一朝之利；及其既久则渐涵入骨髓，不复能自解免，其坏人材、败风俗盖不少矣。”（《朱文公文集》卷三十三）他认为苏轼与王安石虽皆以佛老为圣人，不纯乎儒者之学，但苏轼的危害远大于王安石。因为苏轼“高者出入有无而曲成义理，下者指陈利害而切近人情。其智识才辨谋为气概，又足以震耀而张皇之，使听者欣然不知倦，

非王氏之比也。然语道学则迷大本，论事实则尚权谋，炫浮华而忘本实，贵通达而贱名检。此其害天理，乱人心，妨道术，败风教，亦岂尽出王氏之下也哉！”（《答汪尚书》，《朱文公文集》卷三十）。朱熹对苏轼的批评主要放在其思想学问方面，指出苏氏之学与儒家道德义理不相符之处；意在说明“根本”错了，作文不仅无益，反而有害于世道人心。

重道轻文，认为道在文先，道为本而文为末，主张有德者必有言，反对作文害道，这些都是以道德为本体的理学家的文学思想中的应有之义。朱熹作为宋代理学的集大成者，自然也要强调这些方面。但作为理学家里文学修养最高的思想家，他对文与道关系的认识不会仅止于此。他很清楚，正如形而上的理要依托形而下的气才能发挥作用一样，道与文除了本与末的关系外，还有一种体与用的关系。他在《答黄道夫》里说：“天地之间，有理有气。理也者，形而上之道也，生物之本也；气也者，形而下之器也，生物之具也。”（《朱文公文集》卷五十八）他还说：“然理又非别为一物，即存乎是气之中，无是气，则是理亦无挂搭处。”（《朱子语类》卷一）在朱熹看来，理在气先，只是一种逻辑上的推论，就现实事物的构成而言，只能说理在气中，理通过气的作用体现出来。理作为抽象的万事万物的一般法则和规律，如果不通过气而发生作用就难以体现；同样，任何圣贤之道如果没有文来体现，谁也不可能知晓。正是这种道与文的相即不相离的体用关系，决定了在朱熹以道德为本体的文学思想里，也为文的审美作用的合理存在留下了一席之地。

很明显，朱熹批评古文家时，主要针对他们在“道”的问题上不曾穷理而迷失大本，或义杂佛老而学问不纯，是就其为人和为学方面与儒家之道不相符而言的。朱熹对古文家在为文方面的成就并未加以否定，他在《答程允夫》中说：“苏氏文辞伟丽，近世无匹，若

欲作文,自不妨模范。”(《朱文公文集》卷四十)《答巩仲至》又说:“文章正统,在唐及本朝,各不过两三人。其余大率多不满人意,此可为知者道耳。”(《朱文公文集》卷六十四)从朱熹经常提到的古文家来看,被他视为“文章正统”的唐代作家是韩愈和柳宗元,本朝的“两三人”当为欧阳修、苏轼和曾巩。朱熹说:“文字到欧、曾、苏,道理到二程,方是畅。”“东坡说得透,南丰亦说得透。如人会相论底,一齐指摘说尽了。欧公不尽说,含蓄无尽意。”他是主张向古文家学习作文的,认为:“文字自有一个天生成腔子,古人文字自贴这天生成腔子。”他说:“人做文章,若是仔细看得一般文字熟,少间做出文字,意思语脉自是相似。读得韩文熟,便做出韩文底文字;读得苏文熟,便做出苏文底文字。若不曾仔细看,少间却不得用。”又说:“东坡文字明快,老苏文雄浑,尽有好处;如欧公、曾南丰、韩昌黎之文,岂可不看!柳文虽不全好,亦当择。合数家之文择之,无二百篇。下此则不须看,恐低了人手段。”朱熹本人对古文家的创作特点就有较深的体会,如云:“韩千变万化,无心变;欧有心变。”“韩文高,欧文可学,曾文一字挨一字,谨严,然太迫。”“欧公文章及三苏文好,说只是平易说道理,初不曾使差异底字换却那寻常地字。”当他的学生说欧阳修文章平淡时,他说:“虽平淡,其中却自美丽,有好处,有不可及处。”又说:“东坡虽是宏阔澜翻,成大片滚将去,他里面自有法。今人不见得他里面藏得法,但只管学他一滚做将去。”(《朱子语类》卷一百三十九)等等。从这些评论文字不难看出,朱熹对古文家的文章是持赞美态度的。

在“道统”问题上,朱熹推尊理学家中的“北宋五子”;但是却把韩、柳、欧、苏等古文家称为“文章正统”,亦即“文统”。如何解释这看似矛盾的现象呢?关键在于朱熹的文道观与其理气论一样,是从本源和构成两个方面来论说的,不同的论说角度导致了朱熹对

文道关系有不同的说法。就本源而论，他主张文源于道，道是根本，因此他用理学家那一套儒家道德伦理观念和善的标准去衡量古文家，看到了古文家为人为学的种种不足。但是就构成而言，抽象的道必须用具体的文来表现，道德教化作用的发挥有赖于文章感染力的强弱，言而无文，行之不远。从审美的角度看，古文家的文章显然比理学家的文章更值得人们学习和模仿。也就是说，现实中道与文的关系是体和用的关系，就体而言，朱熹强调善，就用而言，他主张美；美善的结合和展开，便是文与道的合一。从某种意义上可以说，朱熹的文道观是调和了周、程以来理学家们的理论和韩、柳、欧、苏等古文家的创作而形成的。

这样，我们对北宋诗文革新以来散文思想的发展就可以有一清楚的认识了。首先是古文运动中欧阳修、三苏、王安石、曾巩等古文家，以经世致用的古文写作揭开了唐以后散文创作的新篇章。但同时兴起的理学以道德修养为人生要义，鄙视文学创作，以为作文害道。二程说："今之学者有三弊：一溺于文章，二牵于训诂，三惑于异端。苟无此三者，则将何归？必趋于道矣。"又说："古之学者一，今之学者三，异端不与焉。一曰文章之学，二曰训诂之学，三曰儒者之学。欲趋道，舍儒者之学不可。"（《二程集》第187页）在欧、苏等人去世之后，二程独为儒宗，传授义理之学，门人弟子布在四方，文章之道隐而不显。南渡之后，经史文章受到重视，欧、苏等人为重事功的永嘉学派所推崇，文章之学兴焉，有专门的文法理论和文章评点出现。而朱熹以北宋理学"五子"为新道统，以韩、柳、欧、苏、曾等为新文统，用文道合一的思想将性理之学和文章之学绾合在一起。如钱穆在《朱子新学案》下册所说："盖朱子不仅集有宋性理学之大成，即有宋经史文章之学，亦所兼备，而集其大成焉。"自此之后，随着程、朱理学成为统治思想，唐宋八大家的文章

也成为应举士子的必读之物。明代八股文的起承转合，就是朱熹所说的“天生成腔子”，亦即八大家的文法，到清代则演变为桐城派的义法。“五四”新文学运动在反对程、朱理学时，是连着唐宋八大家和桐城谬种一齐打倒的。真是成也朱熹，毁也朱熹。朱熹文道观的深远影响于此亦可见出。

三

朱熹是理学家，可早年却以诗名于世。罗大经《鹤林玉露》甲编卷六“朱文公论诗”条说：“胡澹庵上章，荐诗人十人，朱文公与焉。文公不乐，誓不复作诗，迄不能不作也。”理学家是反对作诗的，怕溺于情而有伤于义理。但他们所讲的义理指性理而言，是一种建立在心性论基础上的道德哲学。理学家正心诚意的心性修养并非纯理性的客观认识活动，而是伴随着情感体验的主观内省。周敦颐教二程寻“孔颜乐处”的人生追求，程颢《识仁篇》讲“仁者浑然与物同体”的致广大尽精微，都是一种带有情感体验的主观精神的自我超越。这种精神活动既通向道德人格的树立，也可以在吟咏性情的诗歌创作中体现出来。朱熹不愿作诗，可又“不能不作”，当与此有关。因而如何使个体的情感体验符合群体道德性理的要求，正确认识情与理的关系，就不仅是其心性论要解决的问题，也是其诗歌创作和诗论的重要内容。

朱熹之前，理学家作诗有两种，一种是以邵雍《伊川击壤集》为代表的纯理学体诗，以论理为本，修辞为末，涉理路而去情好，集中体现了理学家崇性理而卑艺文的文学思想。这种纯理学体诗的出现，本身就是对吟咏性情的诗歌创作的一种否定，程颐《伊川语录》说：“某素不作诗，亦非是禁止不作，但不欲为此闲言语。且如今言

能诗无如杜甫,如云:'穿花蛱蝶深深见,点水蜻蜓款款飞。'如此闲言语,道作甚!"(《二程集》第239页)理学家不愿作诗的思想即从此而来,朱熹也曾有"戒诗"之说,如云:"近世诸公作诗费工夫要何用?元祐时有无限事理会。诸公却尽日唱和而已。吟言诗不必作,且道恐分了为学工夫。然到极处,当自知作诗果无益。"(《朱子语类》卷一百四十)这种极端化的主张不可能对真正的诗歌创作产生影响,"邵康节体"式的纯理学诗只在理学家中间流行即说明了这一点。但还有一种理学诗是以吟咏性情的面貌出现,寓性理于情感体验之中。如程颢的《秋日偶成》:"闲来无事不从容,睡觉东窗日已红。万物静观皆自得,四时佳兴与人同。道通天地有形外,思入风云变态中。富贵不淫贫贱乐,男儿到此是豪雄。"(《二程集》第482页)在静观万物时天人合一的情感体验中,写出富贵不淫贫贱乐的道德人格之美。程颢说:"某自再见周茂叔之后,吟风弄月以归,有'吾与点也'之意。"(《二程集》第59页)于是在四时佳兴中能表现出浑然与物同体的仁者胸襟和圣者气象。朱熹说:"看他胸中直是好,与曾点底事一般。言穷理精深,虽风云变态之理,无不到。"(见《濂洛风骚》卷六)这种在吟风弄月的日常情感体验里写出具有性理之正的穷理精深之作,充分体现了儒家文学传统的"中和"之美;不仅比专言义理的"邵康节体"更具诗的意味,而且对士人的审美追求和诗歌创作也有更直接的影响。

"中和"之美,是儒家审美理想的集中体现,也是其道德人格修养所要达到的理想境界。朱熹早期及两次"中和之悟"中的诗歌创作活动,就体现了他寻求"中和"的心路历程。《中庸》云:"喜怒哀乐之未发,谓之中;发而皆中节,谓之和。中也者,天下之大本也;和也者,天下之达道也。致中和,天地位焉,万物育焉。"朱熹说:"此篇乃孔门传授心法。"(《四书章句集注》)程门弟子,如游酢、谢

良佐、尹焞、杨时、罗从彦及朱熹的老师李侗，都把情感“未发”时的心理体验作为提高人品和修养的手段。从北宋到南宋，理学的发展趋势是以主静的修养方法于情感未发时直接体验心性本体，在这过程中，须有一种虚灵静明的心体的直觉体悟。理学家大多要出入释老而后返归儒教者即在此。朱熹也不例外，他说自己早年留心佛学，“也理会得个昭昭灵灵底禅。”(《朱子语类》一百四)这“昭昭灵灵”指的就是心体的虚灵静明。具此心体，方能有超然之悟。朱熹《久雨斋居诵经》说：“端居独无事，聊披释氏书。暂释尘累牵，超然与道俱。”(《朱文公文集》卷一)正是由于具备这种“超然与道俱”的颖悟能力，朱熹于绍兴三十年(1160)正式拜李侗为师时就深受赏识。李侗教他于默坐澄心时观喜怒哀乐未发时气象，是年冬朱熹有诗题为《倾以多言害道，绝不作诗，两日读大学诚意章有感至日之朝起，书此以自箴，盖不得已而有言云》。所谓“多言害道”，指静中内观“未发”时气象的心性修养而言。既为“未发”，当然不能作诗；但心非死水，静观时的超悟体验还须用语言来表达，故“不得已而有言”而作诗。

这种两难的矛盾在诗的标题中即体现出来，对此朱熹亦深感困惑。其《困学二首》其二云：“困学工夫岂易成，斯名独恐是虚称。傍人留笑标题误，庸言庸行实未能。”(《朱文公文集》卷二)已意识到仅从未发来指明心体恐非《中庸》里所讲的庸言庸行。于是他在乾道二年(1166)有了第一次“中和之悟”。认为未发为性，已发为心。其《答张钦夫论中庸说》云：“据其已发者而指其未发者，则已发者人心；而凡未发者皆其性也。”(《朱文公文集》卷三十一)此说以心为活物，主张由心之已发来体会未发之性，于是乎鸢飞鱼跃，心无不在，流行发用，皆为源头活水。正如《观书有感》所说：

半亩方塘一鉴开，天光云影共徘徊。问渠那得清如许，为

有源头活水来。

又如《春日》:

胜日寻芳泗水滨,无边光景一时新。等闲识得东风面,万紫千红总是春。(《朱文公文集》卷二)

两首诗都是从"已发"的情感体验中,写出诗人对儒家圣人之道别有会心时的喜悦心情,寓性理于生动、形象的情景之中,充满了流动活跃的勃勃生意。不仅反映了"中和之悟",也体现了"中和"之美。更为重要的是,这种吟咏性情的诗歌创作活动能使作为思想家的朱熹体察到心之"已发"是情,从而促使他对心性问题中情的地位和作用有更为周密的思考。于是在乾道五年(1169)他提出了"中和新说",改变了"已发者人心"的旧说,认为已发为情,未发为性,无论已发未发,心都贯通无间,也就是说"心统性情"。朱熹在《答方宾王》中说:"大抵仁义礼智,性也。恻隐羞恶是非辞逊,情也。心则统乎性情者也。"(《朱文公文集》卷五十六)他还说:"旧看五峰说,只将心对性说。一个情字都无下落。后来看横渠心统性情之说,乃知此话大有功,始寻得个情字着落,与孟子说一般。"(《朱子语类》卷五)

"心统性情"之说是先由张载提出来的,但也是朱熹自己对心性问题长期探索后得出的"中和新说",而且是他赋予这个理学的重要命题以完整系统的解释。按朱熹的说法,"统"有二义:心兼性情和心主性情,前者可以说明情与心性的关系及作用,后者强调性理的本体地位。这样不仅完善了儒家的心性理论,也为其以道德为本体的诗歌思想奠定了坚实的理论基础。

从心兼性情的角度来看,性静情动,性为心之体,情为心之用。朱熹说:"性是人之所受,情是性之用。""性才发,便是情;情有善恶,性则全善。心又是一个包总性情底。""有这性,便发生这情;因

这情，便见得这性。”(《朱子语类》卷五)这种性体情用的说法，固然含有以性理为本体的意思，但也为“情”的合理性提供了依据；改变了以往理学家过分强调“未发”时的性之静，而对“已发”之情持否定态度，以至于反对作诗的偏见。朱熹在《答何倅》书里说：“人之生不能不感物而动，曰感物而动，性之欲也。言亦性所有也，而其要系乎心君宰与不宰耳。心宰则情得其正，率乎性之常，而不可以欲言矣。”(《朱文公文集》卷六十四)因此他对与人类情感活动联系紧密的诗歌产生的自然合理性作了必要的肯定，其《诗集传序》说：

> 人生而静，天之性也，感于物而动，性之欲也。夫既有欲矣，则不能无思；既有思矣则不能无言；既有言矣，则言之所不能尽，而发于咨嗟咏叹之余者，必有自然之音响节族而不能已焉。此诗之所以作也。(《诗集传》卷首)

本着这种诗歌起源观，朱熹在《诗经》研究中对儒家诗学的“六义”说做了具有新儒家时代特色的解释，其中最能反映朱熹诗歌思想里对诗之情感体验予以重视的是对“风”和“比兴”的解说。他说：“吾闻之，凡诗之所谓风者，多出于里巷歌谣之作，所谓男女相与咏歌，各言其情者也。”(《诗集传序》)明确把“风”诗的大部分视为民间男女言情之作。而汉儒言诗则把“风”诗认作“上以风化下，下以风刺上”的美刺君臣国政之作，在诗序中以史证诗，从社会政治的角度来看待诗歌创作。对此，朱熹深不以为然，他认为：“大率古人作诗，与今人作诗一般，其间亦自有感物道情，吟咏情性，几时尽是讥刺他人？只缘序者立例，篇篇要作美刺说，将诗人意思穿凿坏了。”又说：“今人不以诗说《诗》，却以《序》解《诗》，是以委曲牵合，必欲如序者之意，宁失诗人之本意不恤也。此是序者大害处。”(《朱子语类》卷八十)因此，去《序》言《诗》，以诗说《诗》，从诗人感物道情的角度来理解诗意，就成为朱熹《诗经》研究的创举，体现了

作为诗人的朱熹对诗歌创作吟咏情性的肯定。

与此相关的是对“比兴”的认识，汉儒既以“美刺”言诗，“六义”中的比兴，就成为他们比附史实，曲为解说的依据；而朱熹却是从诗歌创作的角度出发，把比兴作为诗的表现方法看待。他说：“比是以一物比一物，而所指之事常在言外；兴是借彼一物以引起此事，而其事常在下句。但比意虽切而却浅，兴意虽阔而味长。”又说：“比虽是较切，然兴却意较深远。”朱熹认为：赋、比、兴，“是做诗底骨子，无诗不有，才无，则不成诗。盖不是赋，便是比，不是比，便是兴。”三者之中，他尤为强调“兴”所具有的感发作用，说：“《诗》之兴，最无紧要，然兴起人意处正在兴。会得诗人之兴，便有一格长。”自然，朱熹是就“因这情，便见得这性”的角度谈这个问题的，他说：“古人独以为兴于诗者，诗便有感发人底意思。今人读之无所感发者，正是被诸儒解杀了，死着诗义，兴起人善意不得。”（《朱子语类》卷八十）从诗的情感体验中寻求性善的道德义理，而不是直接从社会政治的角度讲诗歌教化，是朱熹《诗集传》与汉儒《诗》学在思想方法上的主要分歧，也是朱熹论诗的特点。

这一特点在朱熹的《楚辞》研究中也有充分的体现。他晚年所作的《楚辞集注》，仿《诗集传》“六义”言诗的体例，从屈原作品特有的那种“出于幽忧穷蹙怨慕凄凉之意”（《楚辞后语序》）的情感体验入手，以赋、比、兴分析楚辞的创作特点，进而寻求其寓情草木、托意男女之中的纲常伦理之意。朱熹说：“赋则直陈其事，比则取物为比，兴则托物兴词；其所以分者，又以其属辞命意之不同而别之也。诵《诗》者先辨乎此，则三百篇者，若网在纲，有条不紊矣。不特《诗》也，楚人之词，亦以是而求之，则其寓情草木，托意男女，以极游观之适者，变风之流也；其叙事陈情，感今怀古，以不忘乎君臣之义者，变雅之类也。至于语冥婚而越礼，摅怨愤而失中，则又风

雅之再变矣。其语祀神歌舞之盛,则几乎颂,而其变也,又有甚焉……然诗之兴多而比、赋少,骚则兴少而比、赋多,要必辨此,而后词义可寻。”(《楚辞集注》卷一)这段话集中反映了朱熹诗歌研究的方法论。他在谈到以往以王逸《楚辞章句》和洪兴祖《楚辞补注》为代表的楚辞注疏的不足时说:“是以或以迂滞而远于性情,或以迫切而害于义理,使原之所为壹郁而不得申于当年者,又晦昧而不见白于后世。”(《楚辞集注序》)朱熹楚辞研究的突出之点,即在于他对屈原作品所体现出来的带有人生悲凉之意的情感有深入的体会和共鸣,因而对楚辞的艺术表现手法有非常细致深刻的分析,体现出很高的艺术鉴赏水平。如《离骚》里的所有章节,朱熹都标明“赋也”、“比也”、“赋而比也”、“比而赋也”。他所说的“比”,都是通指一章一节而言,不专指某一句诗或某一个词,避免了支离穿凿。而且他注意到了屈原创作中赋、比、兴几种手法穿插运用,具有词意若即若离、飘忽空灵的特点,所以解说其含意时决不讲得太死板太着实,以免迂滞。从思维水平和艺术鉴赏力两方面来看,朱熹的楚辞研究和诗经研究一样,达到了一个前人没有到达的高度,且体现了宋学精神,具有划时代的意义。

由于把握住了诗歌创作感物道情的特点,注重情感体验和艺术分析,朱熹不仅在《诗经》、《楚辞》的研究上取得了超越前人的成就,而且对后世和当代诗人的批评也多有独到之处。如云:“齐梁间之诗,读之使人四肢皆懒慢不收拾。”“渊明诗平淡出于自然。后人学他平淡,便相去远矣。”“陶渊明诗,人皆说是平淡。据某看,他自豪放,但豪放得不觉耳。其露出本相者是《咏荆轲》一篇,平淡底人如何说得出这样言语出来!”“李太白诗非无法度,乃从容于法度之中,盖圣于诗者也。”“韦苏州诗高于王维、孟浩然诸人,以其无声色臭味也。”“乐天,人多说其清高,其实爱官职,诗中凡及富贵处,

皆说得口津津地涎出。"又如他在谈到黄庭坚诗时说："精绝！知他是用多少工夫，今人卒乍如何及得！可谓巧好无余，自成一家矣。但只是古诗较自在，山谷则刻意为之。"又说："苏、黄只是今人诗。苏才豪，然一滚说尽，无余意；黄费安排。"（《朱子语类》卷一百四十）从这些不乏真知灼见的评语里，不难看出朱熹作为诗人所具有的深厚文学素养和审美鉴赏能力。

朱熹毕竟是个理学家，他讲心兼性情，肯定情感在人的心意活动中的作用，最终是要回到心主性情上来。他说："性对情而言，心对性而言，合如此是性，动处是情，主宰是心。大抵心与性，似一而二，似二而一，此处最当体认。""性者，心之理；情者，性之动；心者，性情之主。"（《朱子语类》卷五）"心固是主宰底意，然所谓主宰者，即是理也。"（《朱子语类》卷一）"性毕竟无形影，只是心中所有底道理是也。""盖性中所有道理，只是仁义礼智，便是实理。吾儒以性为实，释氏以性为空。若是指性来做心说，则不可。"（《朱子语类》卷四）朱熹之所以不把心与性等同起来，除了心还含有情的作用外，是为了避免禅宗那种运水搬柴无非妙道的心之作用是性说的危险，突出道心对人心的主宰意义。他说："释氏弃了道心，却取人心之危者而作用之，遗其精者，取其粗者，以仁义礼智为非性，而以眼前作用为性，此皆是源头处错了。"（《朱子语类》卷一百二十六）朱熹讲的道心也就是心之性理，所谓心主性情是专就情之作用必须符合心之性理而言。性理作为实理，指儒家仁义礼智的道德伦理。在《诗经》研究中，朱熹把"风"诗里的二十三首情诗斥为"淫诗"，就在于这些诗所表达的情感不符合儒家性理善的要求。他认为风诗中，"惟《周南》、《召南》亲被文王之化以成德，而人皆有以得性情之正。"（《诗集传序》）所谓"得性情之正"，就是说诗所表达的情感含有儒家讲的道德伦理，能感发人之善意。同样，朱熹在《楚

辞》研究中强调屈原的志行“皆出乎忠君爱国之诚心”，是为了指明屈原作品表达的情感可“增夫三纲五典之重”(《楚辞集注序》)，并把这作为肯定楚辞的一个基本前提。

但朱熹并没有主张直接用诗来宣讲义理，也不认为道德人格修养在于空言仁义，而是把作诗和作人落实到心体的纯静虚灵上。因为性理作为心体而言是无形影的，本体虚静，方能于寂然不动时体悟天理；使感而遂通之情发而中节，达“中和”之境，具“中和”之美。他说：“在天为命，禀于人为性，既发为情，此其脉理甚实，仍更分明易晓。唯心乃虚明洞彻，统前后而为言耳。据性上说‘寂然不动’处是心，亦得；据情上说‘感而遂通’处是心，亦得。”又说：“虚灵自是心之本体，非我所能虚也。”(《朱子语类》卷五)朱熹讲“诗言志”，也主要是从“志”须出自这种性理本体的角度立论的。他在《答杨宋卿》里说：

> 诗者，志之所之。在心为志，发言为诗；然则诗者岂复有工拙哉，亦视其志之所向者高下如何耳。是以古之君子德足以求其志，必出于高明纯一之地，其于诗固不学而能之。至于格律之精粗，用韵属对比事遣辞之善否，今以魏晋以前诸贤之作考之，盖未有用意于其间者，而况于古诗之流乎？近世作者乃始留情于此，故诗有工拙之论，而葩藻之词胜，言志之功隐矣。(《朱文公文集》卷三十九)

所谓志“必出于高明纯一之地”，是就心之性理本体的纯静虚灵而言。很显然，朱熹已赋予儒家诗学传统中的“诗言志”命题以宋儒性理之学的含意。他说：“心者，一身之主宰；意者，心之所发；情者，心之所动；志者，心之所之，比于情，意尤重。”(《朱子语类》卷五)又说：“只如个诗，举世之人尽命之奔做，只是无一个人做得成诗。他是不识，好底做不好底，不好底将做好底。这个只是心里

闹，不虚静之故。不虚不静故不明，不明故不识，若虚而明，便识好物事。”（《朱子语类》卷一百四十）朱熹“又尝诵其诗以示学者云：‘孤灯耿寒焰，照此一窗幽。卧听檐前雨，浪浪殊未休。’曰：‘此虽眼前语，然非心源澄静者不能道。’”因此他主张诗人应忘诗之工拙，不专意于雕琢刻划，而是在根本上下功夫，以道德人格的涵养为务，保持心之性理本体的纯静虚灵。这样作诗就能像古人那样，直接从心体中流出，有自然平淡萧散高远之趣。他说：“作诗须从陶、柳门庭中来乃佳。不如是，无以发萧散冲淡之趣，无由到古人佳处。”（《鹤林玉露》甲编卷六）其《答巩仲至》说：“古人之诗，本岂有意于平淡哉？但对今之狂怪雕锼，神头鬼面，则见其平；对今之肥腻腥臊，酸咸苦涩，则见其淡耳。自有诗之初，以及魏晋，作者非一，而其高者无不出此。”于是，他把古今诗分三等：“盖自书传所记，虞夏以来，下及魏晋，自为一等；自晋宋间颜、谢以后下及唐初，自为一等；自沈、宋以后，定著律诗，下及今日，又为一等。唐初以前，其为诗者固有高下，而法犹未变。至律诗出而后诗之法始皆大变，以至今日，益巧益密，而无复古人之风矣。故尝妄欲抄取经史诸书所载韵语，下及文选汉魏古词，以尽乎郭景纯、陶渊明之所作，自为一编，而附于三百篇楚辞之后，以为诗之根本准则。又于其下二等之中，择其近于古者各为一编，以为羽翼舆卫。其不合者，则悉去之，不使其接于吾之耳目而入于吾之胸次。要使方寸之中，无一字世俗言语意态，则其诗不期于高远而自高远矣。”（《朱文公文集》卷六十四）

以上所述表明，由于朱熹兼有理学家和诗人双重身份，故对于心理活动中情与理之间的复杂关系有较为深刻的体会和认识。其以儒家心性理论为基础的诗歌思想的核心即在于以情寓理和以理节情，要求诗歌创作将情感体验与性理规范统一起来，成为作者道

德人格和高远胸襟的流露，具自然平淡的“中和”之美。这种思想虽带有理学崇尚道德情操而轻视词艺的倾向，但也反映了中国传统审美心理的要求，对当时及后世文学思想的发展有直接而深远的影响。

第六章　南宋后期的文学思想

南宋偏安江左，一直处于北方异族政权的威胁之下，民族矛盾十分尖锐。统治阶级内部围绕着主战与主和问题展开的争论，到韩侂胄主持的“开禧北伐”前后，已演变为恶劣的权力倾轧，加剧了南宋政局的腐败和动荡。从绍熙五年到宝庆元年发生的一系列重大政治变故，使南宋国势由“中兴”迅速转入衰败。先是韩侂胄在与赵汝愚的争权斗争中，将政治上属于赵汝愚一派的以朱熹为代表的理学斥为“伪学”，立庆元党禁。继之是“开禧北伐”失败后，史弥远与杨皇后合谋，设计杀了韩侂胄，送韩首至金。嘉定十七年(1224)，权相史弥远又在宁宗病危之际，废黜原定皇位继承人赵竑，立他认为较易操纵的赵昀为皇子。这引起了以真德秀、魏了翁等理学家为代表的一般儒臣和一些在野文人的不满。于是在理宗即位的宝庆元年(1125)，真德秀、魏了翁等人因反对史弥远的擅权废立受落职处分，同时引发出了“江湖诗祸”。南宋文学思想的演变也以此为转折的分界，进入后期发展阶段。

南宋后期，以真德秀、魏了翁等理学家为代表的儒家正统文学思想得到了统治者的大力支持。朱熹是理学的集大成者，但他在世时，其正统地位并未得到肯定，其学说甚至遭到被禁的厄运。直到宝庆三年(1227)，理宗皇帝正式下诏说：“朕观朱熹集注《大学》、《论语》、《孟子》、《中庸》，发挥圣贤蕴奥，有补治道。朕励志讲学，缅怀典型，可特赠熹太师，追封信国公。”(《宋史》卷四十一)此后，

随着史弥远的去世,真德秀、魏了翁等理学家的重新启用,理学大行于世。统治阶级已意识到,理学家那种以正心诚意为主旨的道德哲学,可用来教化世道人心,使士大夫中的达者克己奉公,不滥用权柄;穷者安于贫困,乐天知命,以维系整个士阶层的团结和皇权的巩固。出于这种道德政治的需要,这个时期的理学家既希望诗人和作家成为卫道立说的圣贤君子,也要求文学作品有补于教化。他们以朱熹倡明的新道统和新文统观念来编选诗文总集和理学诗派的选集,强调正统或正宗,主张读书穷理致用。刊落诗之兴趣声律,以吟咏性情之正为宗旨的理学诗体,不仅理学家为之,在社会上的流行和影响也十分广泛。但正如理想化的圣人政治代替不了现实政治中的权术一样,这种以道德价值取代文学价值的正统文学思想亦无助于文学的发展。尽管理学的思想势力在南宋后期占统治地位,可理学诗派不过是诗歌创作的支流,真正能反映当时诗歌创作主流和文学思想发展的,实际上是江湖派的诗词创作和理论主张。

江湖派得名于书商陈起编刻的《江湖集》,宝庆元年的"江湖诗祸",即因《江湖集》里的诗忤犯权相史弥远而酿成。当事者陈起被黥坐流配,曾极谪春陵并死在那里,其他诗人如刘克庄、敖陶孙、周文璞等也受牵连,甚至"诏禁士大夫作诗"(《瀛奎律髓汇评》卷二十)。这表明在当时的政治斗争中,江湖诗人是站在真德秀等人一边的。而且江湖诗人中有的自称为理学家的门生,有的兼有理学家的身份,在他们的诗歌创作中可以看到儒家正统思想的影响。但江湖诗人多为布衣游士和仕途不达而遭贬谪的末宦,他们在家国多变故、江河日趋下的社会环境中游荡江湖,进退无据,于是结为诗派词社,唱和酬咏,消磨岁月。其创作带有穷而后工的性质,在超尘出世的清远境界的向往中充满了对此尘世无常的盛衰悲

慨。出于求生存的需要和才智之士不甘寂寞而求表现的欲望，他们中有的人以诗词干谒公卿、交结权贵，大胆讲出自己的个人欲望而不加掩饰，率真地表达自己的痛苦忧伤和迷离凄苦，在人格方面多为道学气较重的正人君子所讥评。由于地位身份和创作心态的不同，江湖派的文学思想与代表官方意志的正统文学思想格格不入。最突出的是不以读书穷理、正心诚意为务，属意于苦吟，追求别才别趣，倡诗禅合一之论；进而讲体格，论工拙，探讨诗法词法，醉心于诗词格律和艺术表现技巧。诗家欲取晚唐体与江西体之长而去其短，词人欲并典丽绵密和骚雅清空为一体，均带有重艺术重审美的倾向。这些都是正统派文人所鄙弃和反对的，然而就文学思想自身发展而言，这才是当时文学创作思潮的主流。

大量江湖游士的存在，增加了文人与下层社会和市民文化接触的机会。南宋后期的一些文人笔记杂录生动详细地记录了城市商业经济繁荣而带来的民间俗文学发展的盛况。当时还出现了一批专门为说话人和戏剧演员编写话本和剧本的文人，称为"书会先生"或"才人"。才人相对于名公而言，其社会地位在"诸色伎艺人"之中，是比江湖游士更潦倒、更穷困、更接近社会下层市民的文人。经他们加工或参与编撰的话本小说和戏文剧本，生动形象地反映了下层市民的世俗生活和思想感情，给文学思想的发展带来了新的小说观念、新的审美趣味、新的表现手法，体现了文学思想演变过程中迅速崛起的世俗化倾向。

由于国势不振，外患频频，整个南宋后期的士人心理趋于静弱而不雄强，笼罩着一片平淡凄清的萧瑟气象，但也不乏忧国忧民的激愤慷慨。特别是在元蒙铁蹄踏碎西湖歌舞的亡国之际，无论名公儒臣、江湖游士，还是出自民间的艺人，都经历了桑梓沦落、国破家亡的惨痛，悲愤之情交错胸臆。为诗为词为文，同趋一途，消除

了正变之见，派别之争，雅俗之别，写真性情、真精神，弘扬不甘屈辱的民族气节，涌现出一大批充满遗民血泪的优秀之作，为南宋文学思想的发展划了一个凄惨而又悲壮的句号。

第一节　正统文学思想

一

重视作家的道德人格修养和文章的实用价值，是南宋后期正统文学思想的突出特点，这在真德秀、魏了翁、王柏等朱门后学的文论和文选里得到了较为充分的体现。

把人格与文格视为一体，认为有德者必有文，是儒家的传统的文学观念。这一观念在以周敦颐、张载、二程、朱熹为新道统的宋儒手里得到了进一步的强化。南宋后期，当程、朱理学正式为封建统治者认可而风行天下时，以治心养气为人格修养之要的理学思想也就成为人们论文衡艺的正统意识。真德秀在《跋豫黄量诗卷》中说："予谓天地间，清明纯粹之气盘薄充塞，无处不有，顾人所受如何耳。故德人得之以为德，材士得之以为材，好文者得之以为文，工诗者得之以为诗，皆是物也。……故古之君子所以养其心者，必正、必清、必虚、必明。惟其正也，故气之至正者人焉。清也、虚也、明也亦然。"（《西山先生真文忠公文集》卷三十四）魏了翁《游诚之默斋集序》也说："文乎文乎，其根诸气，命于志，成于学乎？性寓于气，为柔为刚，此阴阳之大分也；而柔刚之中有正有偏，威仪文词之分常必由之。昔人所谓昭晰者无疑，优游者有余。其根若是，其发也必不可掩。"（《重校鹤山先生大全文集》卷五十四）文根于气，即文以气为主。此一主张可以有不同的解说。文学家所言文气，多指作家个性气质的表露，虽在父兄不能以移子弟。在理学家

看来,这种气质之性出于人心之私,是偏狭昏暗的不纯之气,应当屏除。他们主张的是出于道心的清明纯粹的载道之气,即正气。这一点,王柏在《跋碧霞山人王公文集后》里说得更为明白,他说:“文以气为主,古有是言也;文以理为主,近世儒者尝言之。李汉曰:‘文者贯道之器’。以一句蔽三百年唐文之宗,而体用倒置不知也。必如周子曰‘文者所以载道也’。而后精确不可易。夫道者形而上者也,气者形而下者也。形而上者不可见,必有形而下者为之体焉,故气亦道也。如是之文,始有正气也。气虽正也,体各不同;体虽多端,而不害其为正气足矣。盖气不正不足以传远。”(《鲁斋王文宪公文集》卷十一)所谓“气亦道也”,指气中含有性理之正,正气即理气。

应当说,南宋后期理学家们的理气观基本沿袭朱熹的看法,没有提供更多的东西。但“正气”说的明确提出,为当时理学家重性理而轻辞章的文学思想树起了堂堂正正之旗,便于把文章写作纳入符合儒家义理的轨道。王柏在《发遣三昧序》里说:“古人为学,本以躬行讲论,义理融会贯通,文章从胸中流出,自然典实光明,是之谓正气。后世专务辞章,雕刻纂组,元气漓矣。”(《鲁斋王文宪公文集》卷四)其《答王栗山》云:“苟能于《大学》以求其用,于《论语》以求其教,于《孟子》以求其通,于《中庸》以求其原。如是则义理沛然,此文章之元气也。此四书者,固非为文章设也,乃经纬天地之具,治世立教之书,潜心涵泳,有自然之文故也。”(《鲁斋王文宪公文集》卷八)真德秀在《日湖文集序》里也认为:圣人之文出自元气,后人为文出自气质学力。“是故致饰语言,不若养其气;求工笔札,不若励于学。气完而学粹,则虽崇德广业亦自此进,况其外之文乎?此人之所可用力而至也。”(《西山先生真文忠公文集》卷二十八)在这种思想的指导下,南宋后期的儒生以朱熹所注的“四书”代

替以往的儒家诂传，把读书穷理和涵养道德“正气”作为文章写作的根本，以讲明义理切于世用为目的，不仅奏议表疏言理，记序论说言理，连书信也常用来切磋义理。南宋后期的古文，大量的是道学气十足的议论文。

真德秀在《文章正宗纲目》里说：“夫士之学，所以穷理而致用也。文虽学之一事，要亦不外乎此。故今所辑，以明义理切世用为主。其体本乎古，其指近乎经者，然后取焉，否则辞虽工亦不录。”他编的诗文总集《文章正宗》分辞命、议论、叙事、诗赋四门，共二十四卷，仅议论一门就占了十二卷。他说：“学者之议论，一以圣贤为准的，则反正之评，诡道之辩，不得而惑其文辞之法度。又必本之此编，则华实相副，彬彬乎可观矣。”此外，他将朝廷所用公文，如辞、命、诰、诏、册等专门作为一类，列于书前，说：“文章之施于朝廷，布之天下者，莫此为重，故今以为编之首。”(《文章正宗》卷首)完全是以文章的实用价值而不是文学价值作为衡量标准。他在《沈简肃四益集序》里说：“夫文辞，末也；事业，本也。向令公平生用力仅在笔墨蹊径中，不过与词客骚人角一日之誉，则亦何贵之有。惟其以实学见实用，以实志起实功，卓然有益于世而又闻之以君子之文，于是为可贵尔。”(《西山先生真文忠公文集》卷二十八)从名公巨儒的角度而言，有这种以义理道德扶持世教纲常为贵的思想是很自然的，他们可以高谈性命天理，不屑也不必讲究文章辞藻。由于名公巨儒多为朝廷重臣，如真德秀在理宗朝曾以翰林学士知制诰、又知贡举，官至参知政事，他们的主张和思想作为统治阶级的官方意识，可以渗透到社会生活的各个方面，从而对士风和文风产生大的影响。尤其是在南宋后期，经最高统治者的表彰，理学已成为士人的进身之阶，要在由科举进入仕途的得志文人中找出不受理学思想影响的作家来，真是微乎其微了。

二

在文与道的关系上，正统文学思想体现为两个极端：一是如前所述，视道为根本，倡有德即有文的文道合一之论；二是把文看作与内容无关的纯表现形式方面的写作技艺，这在南宋后期一些专为举业而编撰的文章选集和评点中，体现得尤为充分。尽管有不少理学家视科举为俗业，大有不屑一顾之意，但当时用之于场屋的文章评点却多数出自名公巨儒之手。

这种不统一，源于道统、文统观念的新变化。在朱熹之前，儒家的道统与文统是一致的，道统中的圣贤，同时也就是文统里的作家。但朱熹之后，宋儒以程、朱等人为新道统，以韩、柳、欧、苏等人为新文统。学宗程、朱而文摹欧、苏，以古文家的文法阐述理学家的义理，有余力而顾及辞章，南宋后期士人们的文章写作一般都是如此。这样一来，道统与文统，貌合而神异。真德秀在《跋彭忠肃文集》里说："汉西都文章最盛，至有唐为尤盛，然其发挥理义有补世教者，董仲舒氏韩愈氏而止尔。国朝文治猬兴，欧、王、曾、苏以大手笔追还古作，高处不减二子。至濂洛诸先生出，虽非有意为文，而片言只辞贯综至理，若《太极》、《西铭》等作，直与六经相出入，又非董、韩之可匹矣。然则文章在汉唐未足言盛，至我朝乃为盛尔。"（《西山先生真文忠公文集》卷三十六）其《续文章正宗》专选宋文，以欧阳修、王安石、曾巩、苏轼等人之文为多，而程、朱之文入选的很少。亦可表明当时的儒者已不再把道统与文统视为完全重合的了。

既然文道可分，那么就可以论理而不论文，或论文而不论理。南宋后期的文章评点基本上是就文而论文，着重于章法、句法、用

字等，形式上可以说是前一时期吕祖谦、楼昉等人的古文评点的继续。如王霆震编的《古文集成》里，不少文章标明“迂斋批”、“东莱批”、“全篇东莱批注”、“全篇依迂斋批”等。《四库全书总目》说：“卷端题新刊诸儒评点字，原本于吕祖谦之《古文关键》，真德秀之《文章正宗》，楼昉《迂斋古文标注》，一圈一点，无不具载，其殆理宗时所刊乎。”这个时期的文章评点实用的目的更为明确，影响较大的是谢枋得的《文章轨范》。此书共七卷，收文六十九篇，以韩愈文和苏轼文为主，分“放胆文”与“小心文”两类。卷二“放胆文”云：“辩难攻击之文，虽厉声色，虽露锋芒，然气力雄健，光焰长远，读之令人意强而神爽。初学熟此，必雄于文，于千万人场屋中，有司亦当刮目。”卷三“小心文”说：“议论精明而断制，文势圆活而婉曲，有抑扬，有顿挫，有擒纵。场屋呈文论当用此法。”此书既为场屋士子应考之用，则评点也就侧重于章法、句法、字法。如在韩愈的《后二十九日复上宰相书》里标明“九字句”、“十二字句”、“六字句”、“十五字句”等，说：“字有多少，句有长短，文有反顺，起伏顿挫如层澜惊涛怒波，读者但见其精神，不觉其重叠，此章法、句法也。”（《文章轨范》卷一）又如评苏轼的《前赤壁赋》云：“此赋学庄骚文法，无一句与庄骚相似；非超然之才，绝伦之识，不能为之。潇洒神奇，出尘绝俗，如乘云御风而立乎九霄之上，俯视六合，何物茫茫，非惟不挂之齿牙，亦不足入其灵台丹府也。”（《文章轨范》卷七）

谢枋得的文章评点虽然以有资于场屋为目的，但并不完全限于文章程式和句法，也涉及到作家的文字风格和创作特点，与文学批评相去不远。当时与之相类的文章理论著作是李耆卿的《文章精义》。此书虽也讲文法、字法，但认为：“学文切不可学怪句，先明白正大，务要十句百句贯穿意脉。说得通处尽管说得反复，竭处自然佳。所谓其行乎所不得不行，止乎其所不得不止，真作文之大法

也。”又说：“古人文字，规模间架声音节奏皆可学，惟妙处不可学。”他认为：“做文字，人须放胸襟如太虚始得。”可是“今人时文动辄先立主意，如诗赋论策，不知私意偏见不足以包尽天下之道，以及主意有所不通，则又勉强迁就求以自伸。其若是者，时文之陋态也，可不戒哉！”（《文学津梁》）

李耆卿所批评的时文陋态，集中体现在魏天应所编的《论学绳尺》里。此书专收当时省试中举之文，篇首冠有“论诀”一卷，属意于“行文法”和“用字法”。其中所讲的“破题”、“原题”、“讲题”、“使证”、“结尾”等行文程式，已近于后来八股文的起、承、转、合。又有“论头”、“论项”、“论心”、“论腹”、“论腰”、“论尾”诸格式，亦为八股文八比之滥觞。此外，还有所谓“折腰体”、“掉头体”、“单头体”、“双关体”、“三扇体”、“鹤膝体”等体式，不仅繁琐，且无任何文学批评的价值，本不足深论。但从中可以看出宋代古文被纳入“文统”，尊为“正宗”，成为应举士子作文的轨范绳尺后的末路光景。

须附带说明的是，宋末的文章评点并不限于古文，其范围比较广。这可举刘辰翁为例，《刘须溪先生小记》说他“于唐人诸诗集及李、杜、黄大家皆有批点，又有批评三子口义及点校《史》、《汉》、《世说新语》，士人服其赏鉴之精博”（《刘辰翁集》附录）。但刘辰翁所作的大量评点多已失传，今存明万历十四年太仓王氏刊本的《李卓吾批点〈世说新语〉补》里保存了刘辰翁评点《世说新语》的少量眉批。据此，人们把刘辰翁视为中国小说评点的开创者。

三

正统文学思想反映在诗歌批评上，除了主张发明儒家义理以求有补于世道教化外，就是要求诗人要吟咏性情之正。这也是当

时理学诗派的作诗宗旨。

朱熹在《答巩仲至》书里曾将诗歌分为三等，打算除《诗经》、《楚辞》之外，选一等中的经史韵语和文选中的汉魏古诗及郭璞、陶渊明的诗作为一编，附于诗骚之后，作为诗的根本准则；再于二等中选近古者为羽翼。真德秀编《文章正宗》，其"诗赋"一门即以朱熹所说为选诗的准则，"律诗虽工亦不得与，若箴铭颂赞郊庙乐歌琴操皆诗之属，间亦采摘一二以附其间。"真德秀说："三百五篇之诗，其正言义理者盖无几，而讽咏之间悠然得其性情之正，即所谓义理也。后世之作虽未可同日而语，然其间兴寄高远，读之使人忘宠辱，去系吝，翛然有自得之趣，而于君亲臣子大义亦时有发焉。其为性情心术之助，反有过于他文者，盖不必颛言性命而后为关于义理也。"（《文章正宗》卷首）也就是说，作诗不必直言义理，可以兼取《诗》学正法，如真德秀在《咏古诗序》里所说："以诗人比兴之体，发圣门理义之秘。"（《西山先生真文忠公文集》卷二十七）朱熹之后，理学家作诗即多用此法，以为这样就能做到"吟咏性情之正"。魏了翁《钱氏诗集传序》说："大抵作者本诸性情之正，而说者亦以发其性情之实，不拘拘于文辞也。"（《重校鹤山先生大全文集》卷五十四）王柏《跋邵絜矩诗》也说："自诗之六义不明，而后世始伤于太巧，诗益巧而正气益漓，不复有宽厚温柔之教矣。近世论作诗者须有夙根、有记魄、有吟骨、有远心，然后陶咏讽诵，即声成文，脱然颖悟。吁！美则美矣，是非所以言古人之诗也。三百篇之作，虽有出于闾巷小夫幽闺女子之口，而亦自有以得吟咏情性之正者，岂必刻苦用心于琢句炼字之工哉。"（《鲁斋王文宪公文集》卷十一）

南宋后期，经真德秀、魏了翁、王柏等理学家的扶持和倡导，以朱熹为宗主的理学诗派的势力和影响遍及天下。但给理学诗派正式命名的是王柏的学生金履祥，其《濂洛诗派图》以风雅谱朱熹之

学，自朱熹而上，凡是同主周、张和二程的，都列入图中；自朱熹而下，非出自朱子之门的概不收录，如陆九渊及其弟子都被金履祥排除在理学诗派之外。载有此图的《濂洛风雅》，是一部理学诗选兼理学诗话的著作。诗选以能发明儒家义理和体现性情之正为主旨，诗话多引诸理学家语录为说，重在理蕴发挥。从中不难看出以理学诗派为代表的正统诗歌思想有以下特点。

一是以理为主，重内容轻形式。凡有益于封建道德义理，可以正人心、敦风俗的韵语，皆可称之为诗。如卷一里程颢的《颜乐亭铭》、《言箴》、《女诫》，朱熹的《小学题辞》、《尊德性斋铭》、《敬斋箴》，卷二里张载的《西铭》、《东铭》等，纯属理学家押韵之语录讲义，但都被当作诗，尊为风雅正体。

其二是诗歌要雅正平淡。雅正指思想感情的正确，平淡是语言不计工拙，从胸中流出，率尔成章。如卷五选程颢的《春日偶成》诗："云淡风轻近午天，傍花随柳过前川。时人不识余心乐，将谓偷闲学少年。"诗后编者引《上蔡语录》云："学者须是胸怀摆脱得开始得，不见明道先生作鄠县主簿时，有诗云云。看他胸中极是好，与曾点底事一般。"又同卷选吕大临《送刘户曹》诗："学如元凯方成癖，文到相如始类俳。独立孔门无一事，只输颜子得心斋。"诗后引《二程遗书》云："或问作文害道？程子曰：害也。凡为文不专意则不工，专意则志局于此，又安得与天地同其大也。书曰：玩物丧志。为文亦玩物也，吕与叔有诗曰云云。此论甚好。"

第三，诗人要屏除情欲之私，触物兴感皆合于天理。如卷三选朱熹《斋居感兴二十首》，于第四首后录何基评语云："此章是言众人徇欲，故心常放而不收，其究至于亡国败家，犹所不顾。此其圣、狂之分，奚翅天渊之远。然其端甚微，只在一念放收之间，此道心所以为微，人心所以为危也。古之君子，所以一生战战兢兢，至启

手足而后知免，盖以此也。”又如卷五录朱熹的《水口行舟》诗：“昨夜扁舟雨一簑，满江风浪夜如何。今朝试揭孤篷看，依旧青山绿树多。”编者评曰：“喻私欲之波泛溢，如平旦开朗处，自复其天理生趣，而依旧青山绿树之景也。”如此评诗，难免曲为解说之嫌，但也更为鲜明地表明了编选者的论诗宗旨。

从理学诗派的形成及其诗选、诗评来看，其所有的主张都可归结到“吟咏性情之正”上来。宋以前的儒生多以《诗大序》讲的“发乎情，止乎礼义”为作诗的标准，但“止乎礼义”毕竟还属于外在的规范，并不能保证诗人所有已发之情的正确。宋代的新儒学则更进了一步，要求人们在情感未发之前通过“持敬”、“守静”一类的修养功夫来保持心源的纯正。真德秀《敬思斋记》说：“七情未发，天理浑然，此心之存，惟有持养，当是时也。”（《西山先生真文忠公文集》卷二十五）其《送汤伯纪归安仁》诗云：“正须澄心源，乃许窥道妙。周程千载学，敬静两言要。”又《闲吟》：“闲中意趣定如何，静把陈编自卷舒。希圣希贤真事业，潜天潜地细功夫。”（《西山先生真文忠公文集》卷一）这样就把道德自律、克制情欲的人格修养与诗歌创作的吟咏性情联系在一起。王崇炳《濂洛风雅序》说：“陶练性情，涵养德器，莫善于诗。诗取其正，以风雅存濂洛，以濂洛广教学，益慎所感也。”（《濂洛风雅》卷首）所谓“诗取其正”，除了要求诗人之所思以濂洛义理为准外，还要求诗人之所感符合善的标准。这就要求诗歌创作须以读书穷理为基础，只有先在头脑里牢固地树立起儒家仁义道德的正统观念，才能保证触物起兴时的情感和联想受其义理的支配，自觉自愿地发自内心地以风雅存濂洛，使诗歌成为道德人格的体现。

正是在读书穷理问题上，朱熹代表的理学派和陆九渊代表的心学派存在着分歧。心学派讲“尊德性”而轻“道问学”，主张直指

本心而求顿悟，极易流于禅，流于异端，流于反传统。朱熹就已经看出了这种潜在的危险，他说："陆子静所学分明是禅。"（《朱子语类》卷一百十六）其《答詹元善》说："然其说颇行于江湖间，损贤者之志，今益愚者之过，不知此祸又何时而已耳。"（《朱文公文集》卷四十六）南宋后期形成的以朱熹为宗主的理学正统诗派之所以要把心学派的作家排除在外，原因即在于此。事实上，陆门后学的诗歌主张也与江湖诗人的诗歌思想有更多的相近之处。

第二节 "苦吟"与"别材"、"别趣"

一

如果说南宋后期理学派的文学思想属于正统派的话，那么江湖派的文学思想则属于非正统派，两者之间存在着较大的差异。主要差异之一便是江湖诗人主张"苦吟"，强调穷而后工，计较诗之工拙，专于艺事上求精求妙，近于理学家所鄙视的"玩物丧志"。

这首先是由江湖诗人所处的社会地位和特殊的社会环境造成的。江湖诗派得名于《江湖集》，当时，陈起以书商兼诗人的特殊身份，广泛地交结仕途不达、职位低微，或流落不偶、隐居江湖山林的知识分子，替他们刻印诗集，组织起一支庞大的创作倾向大致相同的诗人队伍，形成江湖派。可是，在宝庆年间发生的"江湖诗祸"中，《江湖集》被劈板，今存的题为陈起所编的《江湖小集》已非《江湖集》的原貌。方回说："当宝庆初，史弥远废立之际，钱塘书肆陈起宗之能诗，凡江湖诗人皆与之善。宗之刊《江湖集》以售，《南岳稿》与焉。宗之赋诗有云：'秋雨梧桐皇子府，春风杨柳相公桥。'哀济邸而诮弥远，本改刘屏山句也。敖臞庵器之为太学生时，以诗痛赵忠定丞相死，韩侂胄下吏逮捕，亡命；韩败，乃始登第，致仕而老

矣。或嫁'秋雨'、'春风'之句为器之所作，言者并潜夫《梅》诗论列，劈《江湖集》板，二人皆坐罪。"(《瀛奎律髓汇评》卷二十)罗大经《鹤林玉露》乙编卷四"诗祸"条，周密《齐东野语》卷十六"诗道否泰"条，记载当时忤犯权贵的诗还有，曾极的《春诗》："九十日春晴景少，百千年事乱时多。"刘克庄的《黄巢战场》："未必朱三能跋扈，都缘郑五欠经纶。"但这些诗以及刘克庄的《南岳稿》，均未见于《江湖小集》中。

《江湖集》当为陈起于绍定六年(1233)史弥远死，诗禁解除而获赦免后重操旧业所编。这是一部江湖诗人诗集合编的诗歌丛刊，共九十五卷，录诗人六十二家，与明末毛晋汲古阁景钞本《南宋六十家小集》所收诗人数相近。但汲古阁本少洪迈、林同、薛师石、李弃、乐雷发、吴渊、严粲、释绍嵩八家，多岳珂、周弼、赵汝鐩、林希逸、郑清之、释永颐六家。当时另一名书商陈思所编的《南宋名贤小集》里的《江湖前、后、续集》收诗人六十余家，与陈起编的《江湖小集》大致相同，当有所本。此外，四库馆臣从《永乐大典》里收罗得《江湖后集》二十四卷、录五十家，也题为陈起所编。这些江湖诗集加起来除去重复后有一百一十余家，不仅人数上远非理学诗派所能比拟，其创作追求也反映了当时文学思想发展的方向。南宋后期有成就的诗人和有价值的诗歌理论，多出自江湖派。刘克庄《章仲山诗》说："诗非达官贵人所能为，纵使为之，不过能道富贵人语。……故诗必天地畸人、山林退士，然后有标致；必空乏拂乱，必流离颠沛，然后有感触；又必与其类锻追琢，然后工。"(《后村先生大全集》卷一百九)他在《信庵诗》里谈到《左传》所载叔孙穆叔"太上立德，其次立功，其次立言"之语时又说："自穆叔之论行世，始以文为道之小技。诗又文之小技，王公大人率贵重不暇为，或高虚不屑为，而山林之退士、江湖之旅人，遂得以执其柄而称雄焉。"(《后

村先生大全集》卷九十七）

陈起在江湖诗派形成过程中的组织联络和出版传播活动，客观上对整个南宋后期非正统的文学思潮起了推动作用，但一种文学思潮的出现还有其自身发展的内在原因。江湖派的形成，可以说是南宋诗歌艺术发展的必然结果。陈起编入江湖诗歌丛刊里的一些诗人，如刘翰、姜夔、葛天民、刘仙伦、刘过、薛师石等，其创作年代都比较早，属于江湖派的先驱。如果往上推的话，还可追溯到陆游和杨万里，这从江湖派代表诗人戴复古和刘克庄的学诗过程及有关论述中可以找到确切的证明。

戴复古活跃于江湖而成为代表人物是他四、五十岁时的事情，在此之前，他曾“登三山陆放翁之门而诗学益进”（楼钥《石屏集序》，见《石屏诗集》卷首）。其《读放翁先生剑南诗草》说：“茶山衣钵放翁诗，南渡百年无此奇。入妙文章本平淡，等闲言语变瑰琦。”（《石屏诗集》卷六）他与上饶“二泉”和永嘉“四灵”也都有诗歌往来，如《寄章泉先生赵昌父》、《寄韩仲止》、《湘中遇翁灵舒》等。其《哭赵紫芝》云：“呜呼赵紫芝，其命止于斯。东晋时人物，晚唐家数诗。瘦因吟思苦，穷为宦情痴。”诗末自注尝与赵师秀“终日论诗”（《石屏诗集》卷二）。刘克庄的情况亦相类似，他在《刻楮集序》里说：“初余由放翁入，后喜诚斋，又兼取东都南渡江西诸老，上及于唐人。大小家数，手钞口诵。”（《后村先生大全集》卷九十六）这是他的学诗门径。其《病起十首》其九云：“诚斋放翁几日死，著鞭万一诗肩随。”（《后村先生大全集》卷三十四）又《题放翁像二首》其一：“譬宗门中初祖，自过江后一人。”《题诚斋像二首》其一：“海外咸推独步，江西横出一枝。”（《后村先生大全集》卷三十六）他对“二泉”和“四灵”也颇有推尊之语，如《寄赵昌父》：“一生官职监南岳，四海诗盟主玉山。”《寄韩仲止》：“诗家争欲推盟主，丞相差教作散

人。"(《后村先生大全集》卷一)《哭赵紫芝》:"夺到斯人处,词林亦可悲。世间空有字,天下便无诗。"(《后村先生大全集》卷三)等等。

如果把江湖派的诗歌创作仅看作是打出晚唐体的旗号来反对江西诗派,实在有些简单化。因为自南宋中叶以后,以"二泉"为代表的江西体,和以"四灵"为首的晚唐体在创作思想方面的对立并不如后人想象的那么大,相反在精神旨趣上多有相合之处,即都有追求工巧刻琢的"苦吟"而趋于萧散清淡的倾向。这是由他们共同的江湖山林隐居生活的向往和国脉寖微的社会环境所造成的。到了江湖诗派出现于诗坛的南宋后期,江西体与唐体的差别已只具有地域方面的意义了,出自江西的诗人多对江西诗派无异调,浙江的诗人则更喜欢称引"四灵"。但这并不妨碍他们之间彼此唱和,切磋诗艺、取长补短。《江湖小集》和《江湖后集》里的诗人多属江西籍、浙江籍以及福建籍,江湖派乃江西一派和四灵一派合并的产物。其中比较杰出的作家多出入派体与晚唐体之间,对两派的不足都有切身的体验,不仅对江西末流多有批评,于晚唐体的流弊也加以指责。但这并非诗派间的斗争,而是诗人在创作中对完美艺术的一种追求。

就当时诗歌创作中普遍存在的"苦吟"之风而言,对江湖派有直接影响的是"四灵"的晚唐体。这是由于江西诗派经由北宋到南宋的长期发展,其末流的缺点已多为人们所认识,而"四灵"的晚唐体作为南宋新起的诗派,能在创作上给人以新鲜感。弃旧趋新,是艺术发展的动力之一。另外,南宋后期国势的衰败,多数知识分子命运的不济,也易使江湖诗人对晚唐贾岛、姚合等人那种反映困顿不得志的清苦诗风有更多的认同。因此,类于晚唐体的"苦吟"就成为江湖诗人较为一致的创作追求。自然,始作俑者是"四灵"。翁卷《送徐灵囦》说:"从来苦吟思,归赋若多篇。"(《苇碧轩诗集》)

赵紫芝《十日》诗云："苦吟无爱者，写在户庭间。"(《清苑斋诗集》)刘克庄在《野谷集》里说："古人之诗，大篇短章皆工。后人不能工，始以一联一句擅名。顷赵紫芝诸人尤尚五言律体，紫芝之言曰：'一篇幸止有四十字，更增一字，吾末如之何矣。'其言如此。"(《后村先生大全集》卷九十四)对于"四灵"诗这种因学力和才思不足而造成的狭窘刻苦，当时就连"四灵"的鼓吹者叶适亦感不满，他把希望的目光投向后辈诗人刘克庄。叶适《题南岳诗稿》说："四灵时，刘潜夫年甚少，刻琢精丽，语特惊俗，不甘为雁行比也。今四灵丧其三矣，而潜夫思愈新，句愈工，历涉老练，布置阔远，建大旗鼓非子孰当！"(《叶适集》卷二十九)

刘克庄早年诗作的"刻琢精丽"，显然与他学诗"兼取东都南渡江西诸老"有关，但作诗的"刻琢"与"苦吟"，本质上无太大差别。刘克庄《瓜圃集》说："近岁诗人惟赵章泉五言有陶、阮意，赵蹈中能为韦体。如永嘉诗人极力驰骤，才望见贾岛、姚合之藩而已。余诗亦然。十年前始自厌之，欲息唐律，专造古体。赵南塘不谓然，其说曰：'言意深浅存人胸怀，不系体格。若气象广大，虽唐律不害为黄钟大吕，否则手操云和而惊飙骇电，犹隐隐弦拨间也，余感其言而止。"(《后村先生大全集》卷九十四)刘克庄作诗不同于"四灵"的地方在于，他不仅注重琢句炼字，也重炼意。其《赵孟桉诗》说："诗必穷始工，必老始就，必思索始高深，必锻炼始精粹。"(《后村先生大全集》卷一百六)《方俊甫小稿》说："余观古诗以六义为主，而不肯于片言只字求工。季世反是，虽退之高才，不过欲去陈言以夸末俗。后人因之，虽守诗家之句律严，然去风人之情性远矣。君诗之病，在于炼字而不炼意。予窃以为未然。若意义高古，虽用俗字亦雅，陈字亦新，闲字亦警。"(《后村先生大全集》卷一百十一)因此他主张诗歌创作要"使语意俱到，巧拙相参，它日必为大作者而不为

小家数矣。”（《表弟方遇诗》，《后村先生大全集》卷一百）这是刘克庄见识高于“四灵”的地方。其《后村诗话》评叶适的《中塘梅林》二首时说：“此二篇兼阮、陶之高雅，沈、谢之丽密，韦、柳之情深，一洗古今诗人寒俭之态矣。然四灵中如翁灵舒，乃不喜此作，人之所见有不可解如此者。”（《后村诗话》卷二）刘克庄早年虽受“四灵”的影响，但后来作诗不限于律体的刻琢锻炼，努力追求古诗所具有的那种自然简淡。他在《跋真仁夫诗》中说：“古诗远矣，汉魏以来，音调体制屡变，作者虽不必同，然其佳者必同。繁浓不如简淡，直肆不如微婉，重而浊不如轻而清，实而晦不如虚而明。不易之论也。”（《后村先生大全集》卷九十六）他的诗能于追求人工之美的苦吟中，以简洁扫繁缛，以浑融代尖巧，具有大作者气度，为江湖诗人所景慕。戴复古《寄后村刘潜夫》说：“朝廷不召李功甫，翰苑不着刘潜夫。天下文章无用处，奎星夜夜照江湖。”另一首《寄刘潜夫》云：“八斗文章用有余，数车声誉满江湖。”（《石屏诗集》卷七）无论学力的深厚和才思的丰富，刘克庄都是其他江湖苦吟诗人难以比肩的。

“苦吟”作为创作思想，除了诗艺上刻意求工，锻炼精苦外，还有抒写一己的穷愁抑郁，作不平之鸣的意蕴。如严粲的《荐福寺》：“石径秋痕苔藓深，谁将清气润修林。戴公堤上古时月，几度凉宵照苦吟。”（《华谷集》，《两宋名贤小集》卷三百二十九）周弼的《石头城》：“岗断晓榛双阜虎，岸长春草一滩鸥。诸公多少新亭恨，不是知心莫上楼。”（《汶阳端平诗隽》卷三）许棐的《招高菊涧》：“门前荠草如花赏，壁上粘碑当画看。自改旧诗多未稳，独斟新酒不成欢。”（《梅屋诗稿》）赵汝镃的《苦吟》：“几度灯花落，苦吟难便成。寒窗明月满，楼上打三更。”《闻舟中笛》：“孤音起水面，余韵到云端。吹怨芦声惨，含栖雁影寒。”（《野谷诗稿》卷五）周文璞的《自笑》：“自笑萧条甚，微吟坐到昏。”（《方泉先生诗集》卷三）李龏的《道室雨

中》:"黄蚁穿苔走,青蛇入竹藏。世缘抛似梦,还自觉凄凉。"(《江湖后集》卷二十)林昉的《春归》:"老去客游空剑气,日来心事只诗囊。幽情一点云天远,独鸟无声飞夕阳。"(《江湖后集》卷九)等等。江湖诗人作诗则重眼前景,心头事,用冶择淬炼的诗句,抒写心灵的隐痛怨懑,凄切于风云花鸟草木等细美景物的描摹,在简淡微婉轻清虚明的诗境中,传达出诗人对失意穷困的人生悲苦的真切感受。这在客观上把诗歌创作导向心灵,使诗人能较为自由地抒写自己的真感受、真性情,突破了当时正统文学思想中诗歌必须和只能抒写性情之正的理学禁锢,这是有积极意义的。如刘克庄在《林子显》中所说:"近世理学兴而诗律坏,惟永嘉四灵复为言,苦吟于郊、岛,篇帙少而警策多。"(《后村先生大全集》卷九十八)江湖诗人的苦吟也与此相类。

由于生活环境和才力的限制,不少江湖诗人的苦吟往往落入晚唐诗人贾岛、姚合的旧格,终不免狭窄窘促,细碎僻涩之弊。但不能说江湖诗人只学贾岛、姚合,不愿学杜甫;或逃避现实,不关心社会政治。诗人一己的穷愁抑郁并非与时代社会无关。如戴复古的《世事》:"世事真如梦,人生不肯闲。利名双转毂,今古一凭栏。春水渡傍渡,夕阳山外山。吟边思小范,共把此诗看。"(《石屏诗集》卷四)在诗人"夕阳山外山"的怅望里,不难体察到其对国运时事的关注。他在《冬至》诗中说:"时光流转寻常事,世故惊心感慨多。"(《石屏诗集》卷七)因此戴复古作诗已不限于锻炼精巧的律体,而是多作雕镂而气全、警秀而俊爽的古体,其长篇短章,隐然江湖社稷之忧,有超越晚唐而直逼老杜之意。戴昺《石屏后集锓梓敬呈屏翁》说:"新刊后稿又千首,近日江湖谁有之。妙似豫章前集语,老于夔府后来诗。梅深岁月枝逾古,菊饱风霜色转奇。要洗晚唐还大雅,愿扬宗旨破群痴。"(《石屏诗集》附录)就唐人作诗的苦

吟而言，晚唐诸子之上还有杜甫，杜诗的忧国忧民也常通过个人坎坷流落生活中的悲吟体现出来。当时江湖诗人作诗有于晚唐而登老杜之门的意向，如陈必复《山居存稿》序说："余爱晚唐诸子，其诗清深闲雅，如幽人野士，冲淡自赏，要皆自成一家。及读少陵先生集，然后知晚唐诸子之诗尽在是矣，所谓诗之集大成者也。不佞三熏三沐，敬以先生为法。"（《江湖小集》卷三十四）戴复古在《祝二严》诗里谈到严粲时也说："粲也苦吟身，束之以簪组。遍参百家体，终乃师杜甫。"（《石屏诗集》卷一）

诗人心力活动的特点和诗歌的风格意境是时代精神的一面镜子。南宋后期国将不国、难有作为的末世气象，在江湖诗人的"苦吟"中即可看出征兆。从宝庆元年《江湖集》被劈板，到南宋灭亡的半个多世纪，刘克庄除外，其他有诗集流传的江湖诗人有一百多位，可存诗仅万余首。与"中兴"时期陆游一人作诗近万首相比，其心力的强弱，意境风格的广窄，都不可同日而语。刘克庄在《后村诗话》卷二中说："近岁诗人，杂博者堆队仗，空疏者窘材料，出奇者费搜索，缚律者少变化。惟放翁记问足以贯通，力量足以驱使，才思足以发越，气魄足以陵暴。南渡而后，故当为一大宗。"所谓"近岁诗人"，包括"四灵"和"江湖派"。诗不成派，不足以形成思潮；但诗一成派，附会者多，流弊必生。江西派如此，江湖派亦然。刘克庄《晚觉稿》说："近时诗人竭心思搜索，极笔力雕镌，不离唐律，少者二韵，或四十字增至五十六字而止。前一辈以此擅名，后生歆慕，人人有集，皆轻清华艳如露蝉之鸣木杪，翡翠之戏苕上。非不娱耳而悦目也，然视古诗盖有等级。毋论骚选，求一篇可以籍手见岑参、高适辈人，难矣！虽穷搜索之功，而不能掩其寒俭刻削之态。惟晚觉翁之作则不然，其贯穿融液，夺胎换骨，不师一家；简缛浓淡，随物赋形，不主一体。"（《后村先生大全集》卷九十七）他对当时

江湖诗人苦吟中透露出来的寒俭刻削的小家气不满，强调多方师法，不主一体；《听蛙诗》说："近时小家数不过点对风月花鸟，脱换前人别情闲思，以为天下之美在是。然力量轻，边幅窘，万人一律。"（《后村先生大全集》卷九十七）《刘圻父诗》云："余尝病世之为唐律者胶挛浅易，窘局才思，千篇一体。而为派家者则又驰骛广远，荡弃幅尺，一嗅未尽。"（《后村先生大全集》卷九十四）不仅对当时江湖诗人晚唐体的窘促提出批评，也反对江西体末流的粗率，以及资书以为诗。他在《韩隐君诗》中说："今诗出于记问，博而已，自杜子美未免此病。于是张籍、王建辈稍束起书袋，划去繁缛，趋于切近。世喜其简便，竟起效颦，遂为晚唐体，益下去益远。岂非资书以为诗失之腐，捐书以为诗失之野欤。"（《后村先生大全集》卷九十六）

刘克庄是江湖派里的大诗人，也是对当时诗风进行全面反省检讨的批评家。江湖诗派是宋诗发展到最后阶段的产物，对江湖诗风的批评，实际上含有对宋诗发展到后期所暴露出来的各种弊病的反思。这种反思是在江湖派内部进行的，集中在对诗人所应具备的创作素质和诗歌艺术特征的探索，与当时正统派文人对诗人和诗歌艺术的轻视形成鲜明对照。刘克庄在《汤埜孙长短句又四六》中说："今诸公贵人怜才者少，卫道者多。"（《后村先生大全集》卷一百十一）《黄孝迈长短句》云："为洛学者皆崇性理而抑艺文，词尤艺文之下者也。"（《后村先生大全集》卷一百六）《恕斋诗存稿》又说："近世贵理学而贱诗，间有篇咏，率是语录讲义之押韵者耳。"（《后村先生大全集》卷一百十一）正因为如此，他在《刘澜诗集》里明确提出"诗必与诗人评之"和"诗非本色人不能评"（《后村先生大全集》卷一百九）的观点。但刘克庄本人曾受知于理学家真德秀，自称门人。其《题郑宁文卷》云："昔侍西山讲习时，颇于函丈

得精微。”诗末附言：“西山先生编《文章正宗》，如《逐客书》之类止作小字附见。内诗歌一门初委余裒集，余取《秋风辞》，西山欲去之。盖其议论森严如此，郑君试以此意求之可也。”（《后村先生大全集》卷十）

由于受正统理学思想的影响，尽管刘克庄在具体的诗歌批评中不乏诗人的真知灼见，无论是对宋诗的宏观批评，还是对派体和晚唐体弊端的认识，都与严羽相近。但他把古诗“六义”作为补偏救弊的良药，最终落入儒家诗论的旧套。其《唐五七言绝句》云：“夫发乎性情者，天理不容泯；止乎礼义者，圣笔不能删也。小子识之。”（《后村先生大全集》卷九十四）这样使他在理论方面缺乏新的建树，其《后村诗话》在立论的新颖和理论的系统性方面，都不能与严羽的《沧浪诗话》相比。

二

严羽是严粲的族兄，自号沧浪逋客，属于江湖派。这一点往往为人们所忽略，但这正是其诗歌主张与当时正统诗论相异的一个重要原因。

戴复古《祝二严》诗说：“羽也天姿高，不肯事科举。风雅与骚些，历历在肺腑，持论伤太高，与世或龃龉。长歌激古风，自立一门户。”（《石屏诗集》卷一）把严羽的为人、论诗和作诗的特点，简要地点了出来。戴复古晚年游荡江湖，以诗会友，于绍定五年（1132）到福建邵武，与严羽等人相识，结下了深厚的江湖情谊。严羽《逢戴式之往南方》说：“今古悲秋意，江湖惜别情。几时群盗灭，匹马会神京。”《遇周子陵自行在还言石屏消息》云：“不见石屏老，相思问客舡。长沙闻近别，行在定虚传。兵革来书断，江湖望眼穿。”（《沧

浪集》卷二)严羽是把自己视为江湖中人的,其《三衢邂逅周月舡论心数日临分赋此二首》说:"同是江湖客,居然岁月多。心期看白发,归梦付沧波。"又《闻雁》:"十载江湖泪,一夕尽淋浪。"他曾避乱离乡,天涯漂泊,其伤时忧世之感比其他江湖诗人表现得更为强烈。如《庚寅纪乱》:"感时须发白,忧国空拳拳。"在《沧浪集》里,这一类表现江湖诗人飘零忧国的作品是比较多的,如《促刺行》、《将至浔阳途中寄诸从昆弟》、《有感》、《避乱途中》等。"长歌激古风"是严羽诗歌创作的特色,因此他对当时江湖诗人中以晚唐诗人贾岛、姚合为宗,刻意"苦吟"以求工巧的创作倾向是不满意的。可这并非他一人之见,戴复古在《邵武太守王子文日与李贾、严羽共观前辈一两家诗及晚唐诗,因有论诗十绝。子文见之谓无甚高论,亦可作诗家小学须知》中说:

> 曾向吟边问古人,诗家气象贵雄浑。雕锼太过伤于巧,朴拙惟宜怕近村。
>
> 意匠如神变化生,笔端有力任纵横。须教自我胸中出,切忌随人脚后行。
>
> 欲参诗律似参禅,妙趣不由文字传。个里稍关心有悟,发为言句自超然。
>
> 诗本无形在窈冥,网罗天地运吟情。有时忽得惊人句,费尽心机做不成。(《石屏诗集》卷七)

戴复古在这一组论诗十绝里提出的一些诗学观点,如重气象雄浑,主张自出胸臆,讲参禅和妙趣等,在严羽的《沧浪诗话》里有透彻的论说。可视为江湖诗人由开始时的以"苦吟"为主,到追求"别材"、"别趣"的过渡。这表明江湖诗人在对自身创作及宋诗缺点的反省批判中,创作思想是有发展变化的。

以禅喻诗是严羽《沧浪诗话·诗辨》的一个显著特点。但诗禅

之喻并不始于严羽，而且当时其他诗人也有此说，唯独严羽发论惊时骇众，其中当别有原因。其《答出继叔临安吴景仙书》云："吾叔谓：'说禅非文人儒者之言'。本意但欲说得诗透彻，初无意于为文，其合文人儒者之言与否，不问也。"（见《沧浪诗话校释》附录）这段话自道其说诗意图，有两点值得注意：一是不以"文人儒者"的正统观念为准。在当时，程、朱理学被尊为正统后，"禅"被视为异端。如理学中的心学派因为"以陆象山顿悟为宗，以读书穷理为障蔽"（《读包宏翁敝帚集跋》，《桐江集》卷三）而被排除在理学诗派之外，可严羽却把以禅喻诗作为立论的出发点。二是"欲说得诗透彻"。如云："其间说江西诗病，真取心肝刽子手，以禅喻诗，莫此亲切。"南宋中后期江西派的代表人物赵蕃因晚年投入朱熹门下，被列入《濂洛诗派图》。而严羽对江西诗病的指责主要是"以文字为诗，以议论为诗，以才学为诗"。反对诗涉理路，这也与正统思想相左。戴复古所说的"持论伤太高"即指此而言。朱霞《严羽传》说："时郡守王子文与先生论诗不合，式之作十绝解之。"（见《沧浪诗话校释》附辑）可见严羽论诗主张与官僚文人诗歌思想间的对立。严羽的最终目的是说得诗"透彻"，即对诗人创作的特殊性和诗歌的审美特征作深入地解说，建立起一套与正统诗论完全不同的诗歌理论体系。这就比诗禅相通的泛泛而谈要进了一大步。严羽说：

> 夫诗有别材，非关书也；诗有别趣，非关理也。然非多读书，多穷理，则不能极其至。所谓不涉理路，不落言筌者，上也。

"别材"、"别趣"是严羽诗论的核心，《沧浪诗话》里为人称道的"妙悟"说和"兴趣"说均由此生发出来。"别材"，后人多引述为"别才"，意义相同，指诗人创作的特殊才能，也就是人们常说的"天才"，不是仅靠读书穷理就能获得的，亦非"苦吟"所能奏效。刘克

庄《何谦诗》说:“自四灵后,天下皆诗人,诗若果易矣。然诗人多而佳句少,又若甚难,何欤?余尝谓以情性礼义为本,以鸟兽草木为料,风人之诗也;以书为本,以事为料,文人之诗也。世有幽人羁士饥饿而鸣,语出妙一世,亦有硕师鸿儒宗主斯文而于诗无分者,信此事之不可勉强欤!”(《后村先生大全集》卷一百)刘克庄所说的“风人之诗”即“诗人之诗”,与硕师鸿儒的“文人之诗”相对,意在说明诗人作诗的特点。可他把这种特点归之于“以情性礼义为本,以鸟兽草木为料”,就陷入了传统诗论的老套,流于表面化。严羽则从“不涉理路,不落言筌”来说明诗人创作的别材,涉及到了诗人直觉思维的特点。尽管他也主张“多读书,多穷理”,但立论的重心显然是在“非关书”和“非关理”上。当时江湖诗人作诗多出自感兴而不靠学力,贵白描而忌用事,抒写性灵而不重义理发挥。严羽对此显然是从正面加以肯定的。他说:“且孟襄阳学力下韩退之远甚,而其诗独出退之上者,一味妙悟而已。”

在严羽看来,诗人的别材,主要体现为创作中的“妙悟”,他说:“大抵禅道惟在妙悟,诗道亦在妙悟。”当时的一些诗人也有此种看法,如史弥宁的《诗禅》:“诗家活法类禅机,悟处工夫谁得知。寻著这些关棙子,国风雅颂不难追。”(《友林乙稿》)林希逸在《黄绍谷集跋》里也说:“学诗如学禅,小悟必小得。仙要积功,禅有顿教。譬之卷帘见道,灭教明心,是所谓一超直入者。”(《鬳斋续集》卷十三)但他们都没有把悟视为诗歌创作的根本,甚至还有相反的意见。如刘克庄《何秀才诗禅方丈》说:“诗家以少陵为祖,其说曰:‘语不惊人死不休。’禅家以达摩为祖,其说曰:‘不立文字。’诗之不可为禅,犹禅之不可为诗也。何君合二为一,余所不晓。夫至言妙义固不在于言语文字,然舍真实而求虚幻,厌切近而慕阔远,久而忘返,愚恐君之禅进而诗退矣。”(《后村先生大全集》卷九十九)对于刘克

庄指出的这种诗与禅的明显不同，严羽不会看不到；但若采用儒家的传统理论，则又很难说清楚他强调的“别材”。故“且借禅以为喻，推原汉魏以来，而截然谓当以盛唐为法，虽获罪于世之君子，不辞也。”他说：

惟悟乃为当行，乃为本色。然悟有浅深，有分限之悟，有透彻之悟，有但得一知半解之悟。汉魏尚矣，不假悟也。谢灵运至盛唐诸公，透彻之悟也；他虽有悟者，皆非第一义。

严羽把悟视为诗人作诗应具备的特殊才能，并且认为人的悟性具有深浅的不同。如汉魏诗人作诗多从胸臆流出，无意为诗而诗已工，浑然天成，不见痕迹。这种天然就有的分限之悟，实际上已无所谓悟与不悟，故称之为“不假悟”。沈、谢之后，诗人作诗多出于感兴，如盛唐诗人不涉理路，不落言筌，尚意兴而理在其中，即可称之为“透彻之悟”。上述两种悟比之禅理，则为“第一义”之悟，又称“正法眼”。中唐以后，诗人作诗多出于有意为之，如宋人尚理而病于意兴，已落入“第二义”，是为“一知半解之悟”。严羽的这些看法，有可供商榷的地方，但其本意在于强调诗歌创作的特殊性，以克服宋诗发展过程中出现的非诗之诗现象和雕琢刻削之弊。他说：“近代诸公乃作奇特解会，遂以文字为诗，以才学为诗，以议论为诗。夫岂不工，终非古人之诗也。”又说：“山谷用工尤为深刻，其后法席盛行，海内称为江西宗派。近世赵紫芝、翁灵舒辈，独喜贾岛、姚合之诗，稍稍复就清苦之风；江湖诗人多效其体，一时自谓之唐宗。不知止入声闻辟支之果，岂盛唐诸公大乘正法眼者哉！”严羽主张作诗要以盛唐为法，实际上是把不涉理路、不落言筌的直观顿悟作为诗人的“当行”和“本色”。这是其妙悟说的实质。

别材与别趣是连在一起的，诗人具有妙悟的别材，诗歌作品就能具备特别的审美趣味。这种趣味是读者可以直接从诗歌意境中

感受到的情感氛围，出自感兴，与理无关，所以又可称之为“兴趣”。严羽说：

诗者，吟咏情性也。盛唐诸人惟在兴趣，羚羊挂角，无迹可求。故其妙处透彻玲珑，不可凑泊，如空中之音，相中之色，水中之月，镜中之象，言有尽而意无穷。

这里讲的兴趣，指盛唐诗歌那种弥漫于具体意境画面之上的情感氛围所引发的美感。盛唐诗人吟咏情性时，不涉理路，不落言筌，情景交融，无迹可求，故其诗境有兴象玲珑之美。这种完美诗境所展示的不仅仅是形象画面，还有构成意境的情感氛围。诗歌意境的情感氛围是读诗时可以直接感受到的，但又不可凑泊，如空中之音，相中之色，具有超出言表意象之外的、言有尽而意无穷的审美趣味，近于后人所称道之神韵。严羽论诗以李、杜为归宗，但却给人以偏嗜王、孟冲淡空灵的神韵一派的印象，原因即在此。包恢《答傅当可论诗》云：“大概以为诗家者流，以汪洋淡泊为高。其体有似造化之未发者，有似造化之已发者，而皆归于自然，不知所以然而然也。所谓造化之未发者，则冲漠有际，冥会无迹，空中之音，相中之色，欲有执著曾不可得而自有，尸居而龙见，渊默而雷声者焉。所谓造化之已发者，真景见前，生意呈露，混然天成，无补天之缝罅，物各傅物，无刻楮之痕迹。盖自有纯真而非影，全是而非似者焉。”（《敝帚稿》卷二）包恢是建昌包扬的儿子，与严羽是师兄弟。他用造化之未发和已发来比喻说明汪洋淡泊的诗境所具有的那种亦幻亦真、空而实有的审美特征，可作为理解严羽“兴趣”说的参考。兴趣的根本是诗歌作为艺术应当具备的美感特征。

诗的美感，非审美经验丰富的懂诗之人，难以深刻把握。学诗者若能从阅读大量优秀诗歌作品里“悟入”，自然就能对诗道有正确的认识。否则路头一差，愈骛愈远。在严羽看来，江西诗派的错

误在于以文为诗，大变唐人之风，于一唱三叹之音有所欠缺；而江湖诗人的毛病则在于学错了对象。他说："夫学诗者，以识为主，入门须正，立志须高，以汉魏盛唐为师，不作开元、天宝以下人物。若自生退屈，即有下劣诗魔，入其肺腑之间；由立志之不高也。"他主张学诗应先熟读楚辞、汉魏古诗，和李、杜二集，"然后博取盛唐名家，酝酿胸中，久之自然悟入。虽学之不至，亦不失正路。此乃从顶𩕁上做来，谓之向上一路，谓之直截根源，谓之顿门，谓之单刀直入也。"严羽在谈到别材、别趣时所说的"然非多读书，多穷理，则不能极其至"，当指这种学诗过程中的参悟而言，本意在于对诗歌艺术特征的认识，与当时理学家所讲的读书穷理并非一回事。

尽管严羽的"别材"和"别趣"是以盛唐诗人和盛唐诗歌为立说的根据，但却是对宋诗进行深刻反省批判的产物；反映了江湖诗人不受正统思想束缚，对诗歌创作规律和艺术审美特征的重视，以及自我审视的批评意识。当时不少江湖诗人都有对江湖诗风的批评，出现了刘克庄在《李耘子所藏其兄公晦诗评》里所说的"今举世病晚唐诗"（《后村先生大全集》卷九十九）的现象。此外，当时属于陆门后学的心学派理学家，如包恢、林希逸等，与江湖诗人交往密切，诗歌主张也多有相合处。心学派那种师心自用，讲心灵超悟而不重读书穷理的学风和思想，对江湖派的诗歌批评也有一定影响。这些在严羽的《沧浪诗话》里都有所反映。

第三节　对诗词体格法式的重视

一

对诗歌体格法式的重视是南宋后期文学思想的重要内容。严羽在《沧浪诗话》里力主"妙悟"和"兴趣"，目的即在于"以盛唐为

法”，恢复作诗的正道。其《诗辨》云：“诗之法有五：曰体制，曰格力，曰气象，曰兴趣，曰音节。”把“兴趣”也归之为诗法。他在《诗评》中说：“论诗以李、杜为准，挟天子以令诸侯也。少陵诗法如孙吴，太白诗法如李广。少陵如节制之师。”“李、杜数公，如金翅擘海，香象渡河，下视郊、岛辈，直虫吟草间耳。”又说：“孟郊之诗，憔悴枯槁，其气局促不伸；退之许之如此，何耶？诗道本正大，孟郊自为之艰阻耳。”《沧浪诗话》里的《诗体》和《诗法》两章，就是专论诗之体格和法式的。

诗的体格包括诗的体制和作诗的格力两方面的内容。诗的体制常随时代而变化，诗的格力与作家的创作个性有直接关系，能反映出诗的时代风格和个人风格。江湖诗人里，较早对古今诗人的创作风格进行评述而为谈艺者所称引的，是敖陶孙的《诗评》。他在历数了魏晋以来有代表性的诗人的风格特点后说：

> 宋朝苏东坡如屈注天潢，倒连沧海，变眩百怪，终归雄浑。欧公如四瑚八琏，正可施之宗庙。荆公如邓艾缒兵入蜀，要以险绝为功。山谷如陶弘景入官，析理谈玄，而松风之梦故在。梅圣俞如关河放溜，瞬息无声。秦少游如时女步春，终伤婉弱。陈后山如九皋独唳，深林孤芳，冲寂自妍，不求识赏。韩子苍如梨园按乐，排比得伦。吕居仁如散圣安禅，自能奇逸。（《江湖小集》卷四十五）

用形象性的比喻描述诗人创作的主要特点，把比较抽象的风格问题形象化，让读者借助形象去把握只可意会、难以言传的诗歌神韵，这是中国古代诗歌风格论的传统。严羽在《诗评》中也曾用之，如说李、杜等人“如金翅擘海”，贾岛乘人是“虫吟草间”。但这种印象式的批评常失之随意，缺乏必要的理论概括。严羽在《诗辨》中说：“诗之品有九：曰高、曰古、曰深、曰远、曰长、曰雄浑、曰飘逸、曰

悲壮、曰凄婉。其用工有三：曰起结，曰句法，曰字眼。其大概有二：曰优游不迫，曰沉着痛快。”从总体上把诗歌风格概括为两大类，细分为九品，每品代表一种意境风格类型，与司空图的《二十四诗品》相类似，从中可看出两位批评家在风格问题上的承袭关系。不同的是严羽在谈诗之品时，中间插入了与诗的体制相关的起结、句法、字眼等作诗之法的内容，因为诗之风格需通过这些具体环节来体现。把比较玄妙的诗歌风格问题与具体的诗法联系在一起，是宋人论诗的一个特点。

本来，中国古代文学批评中的“体”就含有体制和风格两方面的意蕴，既可以用来指具体的诗歌体裁格式方面的分类，也可以用来论说其风格特点。严羽在其诗话的《诗体》一章里就是这么做的。一方面，他把诗体分为古诗、近体、绝句、杂体等类别，说明古诗与律诗在用韵、对仗、句式方面的不同；进而指出诗歌发展与体制变化之间的关系，如从《诗经》的四言，一变为骚体，再变为五言古诗，三变为歌行杂体，四变为律诗。另一方面，严羽又根据不同时代诗风的不同和代表性诗人的创作个性对诗歌发展的特殊影响，把诗歌风格分为“以时而论”和“以人而论”两大类。以时而论有建安体、黄初体、正始体、太康体、永明体、元祐体、江西宗派体等。在对诗歌时代风格的把握上，严羽显示出了其识力的高超和理解的灵活。如他把唐诗分为初唐体、盛唐体、大历体、元和体、晚唐体，准确地揭示出了唐诗发展不同阶段的风格特点。他在《诗评》中说：“盛唐人诗，亦有一二滥觞晚唐者；晚唐人诗，亦有一二可入盛唐者，要论其大概耳。唐人与本朝人诗，未论工拙，直是气象不同。”所谓“大概”指总的创作倾向，“气象”为时代精神之反映。从总的创作倾向和时代精神来把握诗歌发展某一阶段的风格特征，是严羽诗歌风格论的突出特点，也是其超越前人之处，另外，在

以人而论时,严羽注重的是诗人创作个性的独特性和代表性。如他所列的陶体、谢灵运体、少陵体、太白体、韩昌黎体、元白体、贾浪仙体、东坡体、山谷体等,都是在诗歌发展过程中能独树一帜而对后代有深远影响的作家,他们的创作风格代表了一种新的审美追求,具有典范意义。邵雍的诗作得并不好,甚至不像诗,但宋代理学家作诗多与他相似,能自成一派,故也列为邵康节体。尤为值得一提的是,“中兴四大家”里,陆游在南宋后期的声望远远超过杨万里,但严羽只列杨诚斋体,无放翁体之说,这样就突出了杨万里的创作个性在南宋中后期诗歌发展中的地位和作用。由此可看出严羽对诗歌风格审美把握的独到和深刻。

严羽在《诗法》中说:“辨家数如辨苍白,方可言诗。”所谓“家数”,除了不同时代和个人的诗歌创作的风格特点之外,还包括具体的诗歌作法。不过,作为一个诗歌理论批评家,严羽的长处在于审美体验的敏锐和准确,于作诗之法并不擅长。他在《答出继叔临安吴景仙书》里说:“仆于作诗,不敢自负,至识则自谓有一日之长,于古今体制,若辨苍素,甚者望而知之。”又说:“吾叔试以数十篇诗,隐其姓名,举以相试,为能别得体制否?”他所自负的辨苍素和别体制,主要指对作家创作风格和诗歌气象的把握。如他在《诗证》中证明《西清诗话》所载陶渊明诗应为李白逸诗的理由是:“其体制气象,与渊明不类。”在谈到具体的作诗法式时,严羽多沿袭前人之说,如云:“学诗先除五俗:一曰俗体,二曰俗意,三曰俗句,四曰俗字,五曰俗韵。”“发端忌作举止,收拾贵在出场。”“语忌直,意忌浅,脉忌露,味忌短,音韵忌散缓,亦忌迫促。”“须参活句,勿参死句。”“下字贵响,造语贵圆。”这些有关诗法的话头,均出自江西诗派,属于一般的泛泛而谈。与前人不同的是,严羽在谈诗法时也强调“须是本色,须是当行。”他说:“学诗有三节:其初不识好恶,连篇

累牍，肆笔而成；既识羞愧，始生畏缩，成之极难；及其透彻，则七纵八横，信手拈来，头头是道矣。”最后一节的“信手拈来，头头是道”，已近于他所说的“透彻之悟”，这样就把作诗之法与他的“妙悟”说联系起来了。

作诗以唐人为法，是南宋后期诗法理论强调的重心。刘克庄《后村诗话》里的“新集”六卷，全部采摘唐人诗作编集而成，加以品评，指出妙处，即含有以唐人为法的思想。但最能体现这种思想的是另一位江湖诗人周弼所编的《三体唐诗》。此书专选唐人的“七言截句”、“七言律诗”和“五言律诗”，以“虚”、“实”为说，具体指明唐人的作诗之法。如“七言截句”的作法是：“实接”、“虚接”、“用事”、“后对”、“拗体”、“侧体”。“七言律诗”和“五言律诗”的作法有：“四实”、“四虚”、“前虚后实”、“前实后虚”、“起句”、“结句”等。对其中每一种作法都有具体的解说，如：

> 四实：中四句全写景物，开元、大历多此体，华丽典重之中，有雍容宽厚之态，是以难也。后人为之，未免堆垛少味。
>
> 四虚：中四句皆写情思，自首至尾如行云流水，空所依傍。元和以后流于枯瘠，不足采矣。
>
> 前虚后实：前联写情而虚，后联写景而实；实则气势雄健，虚者态度谐婉。轻前重后，剂重适均，无窒塞轻佻之患。大中以后多此体，至今宗唐诗者尚之。
>
> 前实后虚：其法同上，景物情思互相揉绊，无迹可寻。精于此法，自尔变化不穷矣。
>
> 结句：诗家之妙，全在一结。遒逸婉丽，言尽而意未止，乃为当行。（《三体唐诗》卷首）

从以上所引不难看出，周弼所说的“虚”指情思，“实”指景物。他是从如何创造情景交融的诗歌境界的角度来谈作诗之法的，不仅贴

合唐诗创作的实际，也比那些离开了表现内容单纯谈表现手法的诗法理论更便于为学诗者所掌握。何况他所讲的每一种作法都选有唐诗作为榜样。范晞文《对床夜语》卷二说："是编一出，不为无补后学，有识高见卓，不为时习熏染者，往往于此解悟。"他还引周弼的"四虚"序说："不以虚为虚，而以实为虚，化景物为情思，从首至尾，自然如行云流水，此其难也。"又说："故知景无情不发，情无景不生。"这样就把周弼论诗法所说的景物与情思相互交融、无迹可寻的思想，和以言尽而意未止乃为当行的主张，表述得更为清楚，使人们看到这种诗法理论与严羽所讲的盛唐诗人唯在"兴趣"的审美理论之间的联系。《四库全书总目》说："乃知弼是书，盖以救江湖末派油腔滑调之弊，与《沧浪诗话》各明一义，均所谓有为言之者也。"

重视诗法的思想，在这个时期出现的其他诗话著作里也有体现。魏庆之的《诗人玉屑》虽为编选他人之作而成的诗话总集，但在其采摘和编排中亦可看出编选者的文学思想倾向。如他于《沧浪诗话》全部选入，并以其《诗辨》为开篇，表明他对严羽诗论的重视。在书的体例上，改变了过去《苕溪渔隐丛话》那种以时代先后为序，以作家为纲的方法，前半部的主要篇幅按作诗的体格法式分为："诗法"、"诗体"、句法"、"初学蹊径"、"造语"、"下字"、"用事"、"压韵"、"属对"、"锻炼"等门类。黄升在淳祐四年(1244)为此书作序时说："其格律之明，可准而式；其鉴裁之公，可研而核；其斧藻之有味，可咀而食也。"(见《诗人玉屑》卷首)于此可看出《诗人玉屑》的编撰以为学诗者提供作诗的具体方法为主要目的。

这种思想倾向在范晞文的《对床夜语》中也很明显，他除了引述刘克庄、严羽、周弼等人的诗法理论加以发挥外，尤重作诗的字法。如云："老杜多欲以颜色字置第一字，却引实字来，如'红如桃

花嫩，青归柳叶新'是也。不如此，则语既弱而气亦馁。"又说："岑参有句云：'愁雨悬空山。''悬'字不易及。裴说用之云：'岳面悬青雨。'点化既工，尤胜于岑。李峤有'星月悬秋汉'，唐僧有'雪溜悬南岳'，又'悬灯雪屋明'，皆于'悬'字上见工。""诗有生字，自是一病。苟欲用之，要使一句之意，尽于此字上见工，方为稳帖。如唐人'走月逆行云'，'芙蓉抱香死'，'笠卸晚峰阴'，'秋雨慢琴弦'，'松凉夏健人'。'逆'字、'抱'字、'卸'字、'慢'字、'健'字，皆生字也，自下得不觉。"如此重视用字之法，正是当时江湖诗人苦吟时于一句一字上见工拙的创作思想的反映，体现了人们对诗法的重视。

二

重视体格法式的文学思想，在这个时期以周邦彦、姜夔为衣钵的格律派词人的词法理论和词作中亦有体现。

南宋后期专门以词名于世的作家，大多注重审音协律和语言的锤炼，形成了追求典雅精致的"人工美"的词风，与当时盛行的江湖诗风有相同之处。他们的经历、交游和创作心态，也与江湖诗人较为接近。如吴文英一生未仕，以布衣词人的身份游幕于苏、杭数十年。其《梦窗词集》里有为权贵贾似道作的寿词，颇为后人诋病，而这正是当时江湖游士以词章干谒侯门之风的体现。他在《丹凤吟·赋陈宗之芸居楼》中说："旧雨江湖远，问桐阴门巷，燕曾相识。"可知他与江湖诗派的组织者陈起相识是比较早的。又《齐天乐·会江湖诸友泛湖》："曲尘犹沁伤心水，歌蝉暗惊春换。露藻清啼，烟萝淡碧，先结湖山愁怨。"情调的凄冷，感觉的敏锐，以及难以排遣的哀怨，都是当时漂泊无依的江湖游士孤苦心境的写照。国事不堪闻，身世复萧条，只有在相互酬唱中得到慰藉，于艺事上刻意求

工，寻求精神寄托。

沈义父《乐府指迷》说："癸卯，识梦窗。暇日相与倡酬，率多填词，因讲论作词之法，然后知词之作难于诗。"吴文英与沈义父相识是淳祐三年（1243）的事，这一年他们相互酬唱的词作并未能保存下来，但吴文英讲论的词法却被沈义父记录下来了，即：

> 盖音律欲其协，不协则成长短之诗。
>
> 下字欲其雅，不雅则近乎缠令之体。
>
> 用字不可太露，露则直突而无深长之味。
>
> 发意不可太高，高则狂怪而失柔婉之意。

这是唯一流存下来的吴文英的论词之语，一是讲协律，并认为这是词体的特征；二是主雅，三是忌露，四是柔婉。这四条可以说是整个南宋后期格律派词人的创作纲领，沈义父《乐府指迷》里的词法理论基本上就是根据这几条加以发挥的。他说："凡作词，当以清真为主。盖清真最为知音，且无一点市井气。下字运意，皆有法度，往往自唐宋诸贤诗句中来，而不用经史中生硬字面，此所以为冠绝也。"推尊周邦彦的理由是其"知音"和"无一点市井气"，前者关乎协律，后者是说他下字雅，即善于化用唐人诗句。所以说："要求字面，当看温飞卿、李长吉、李商隐及唐人诸家诗句中字面好而不俗者，采摘用之。"谈到忌露时，沈义父说："练句下语，最是紧要。如说桃，不可直说破桃，须用'红雨'、'刘郎'等字。如咏柳，不可直说破柳，须用'章台'、'灞岸'等字。"又说："咏物词，最忌说出题字。如清真梨花及柳，何曾说出一个梨、柳字。"再就是柔婉，这与协律相关，与豪放无涉。沈义父说："近世作词者，不晓音律，乃故为豪放不羁之语，遂借东坡、稼轩诸贤自诿。诸贤之词，固豪放矣，不豪放处，未尝不叶律也。"（《词话丛编》第一册）

最能体现上述词法理论的，自然是吴文英自己的创作。他懂

音律，能自度曲，作词多用清真词的词调，格律精工，博丽典雅。其挚友尹焕说："求词于吾宋者，前有清真，后有梦窗。此非焕之言，四海之公言也。"（《中兴以来绝妙词选》卷十）梦窗词的特点主要体现在"字面"上，他在词法中所讲的"雅"和"深长之味"，全都是就用字而言；于是在创作中形成了冷艳绵密，奇思壮采，观之雕缋满眼，如七宝楼台的艺术风格。如《八声甘州·灵岩陪庾幕诸公游》："渺空烟四远，是何年，青天坠长星。幻苍厓云树，名娃金屋，残霸宫城。箭径酸风射眼，腻水染花腥。时靸双鸳响，廊叶秋声。"写登灵岩山时的思古幽情，起首的"渺"字不仅写出了登山后四望开阔的现实感受，也为其后"幻"字提起的超现实的联想作了铺垫，形成一种古今时空交错的幻觉境界，意味就显得比较深长了。"酸风射眼"和"水染花腥"是从李贺诗里的"东关酸风射眸子"和"溪女洗花染白云"中化出。前者用视觉感受来形容箭径采香，后者用嗅觉的"腥"表现洗妆后的流水涨腻，用字奇谲，但由于是化用唐人诗句，故字面雅而不俗。张炎说："句法中有字面，盖词中一个生硬字用不得，须是深加锻炼，字字敲打得响，歌诵妥溜，方为本色语。如贺方回、吴梦窗，皆善于炼字面，多于温庭筠、李长吉诗中来。"（《词源》卷下）

但梦窗词的字面也有过分追求不露而失之晦、雅而失之涩的地方，这是由于他有时喜用僻典，而且多用代字的缘故。如《齐天乐·齐云楼》里的"梦凝白阑干"，典出李贺《李凭箜篌引》里的"空白凝云颓不流"，即嫌冷僻。又如《宴清都·连理海棠》以"绣幄鸳鸯柱"代指连理海棠，《浣溪沙·琴川慧日寺蜡梅》以"蝶粉蜂黄大小乔"代指蜡梅，都给人以"隔"的感觉。他的咏物词，多为怀人之作，很少就题意上发挥，而是以丽密变幻之笔抒写深微窈冥的思念。《梦窗词集》里的三百四十首作品，有三分之一是怀人之作；其中又

约有一半是为弃妾离姬而发，抒写个人感情生活中曾体验过的那一份永逝和残缺的隐痛。吴文英词也有感时伤世的幽愤，但构成其情感来源的主要是这种个人内心深处不便明言而且难以明言的隐痛，又因用字忌露和求雅，故迷离其言以出之。尽管写得很美，词藻明丽，章法绵密，但却如李商隐的无题诗一样，眩人眼目而缥缈迷朦，给人以独恨无人做郑笺之感。沈义父《乐府指迷》说："梦窗深得清真之妙，其失在用事下语太晦处，人不可晓。"王国维《人间词话》也说："梦窗之词，吾得取其词中之一语以评之，曰：'映梦窗，凌乱碧。'"吴文英词所特有的丽密深曲的异彩及晦涩堆砌之病，都与其词法有关系。

词法与词风互为影响，但词风的形成除词人创作上的个性因素外，还与时代社会有关。《梦窗词集》里注明写作年代的作品，都在理宗淳祐年间，这时蒙古族灭金之后挥戈南下的意图未充分暴露，南宋小朝廷还可以沉缅于西湖歌舞里作偏安之梦。词人物是人非、韶光易逝的一己之悲哀，并不一定体现了国运衰败的感慨，从中寻找寄托，殊非易事。可是当周密、张炎等出现在词坛上时，情况已大不一样了，不仅外在元兵的威胁日趋逼近，就是南宋小朝廷内部，也因贾似道的擅权而日趋腐败，到了气数已尽、无可挽回的地步了。这时词人所抒写的，即便纯属个人的伤感，也别有一种与国运相关的悲凉意味。周密词作里由夕阳引起的伤感就说明这一点，如《乳燕飞》："问古今，几度斜阳，几番回首；晚色一川谁管领，都付雨荷烟柳。"（《蘋洲渔笛谱》卷二）又如《齐天乐·蝉》："是几度斜阳，几回残月。转眼西风，一襟幽恨向谁说。"《探芳讯·西泠春感》："废苑尘梁，如今燕来否。翠云零落空堤冷，往事休回首。最消魂，一片斜阳恋柳。"（《蘋洲渔笛谱》集外词）个人的感触与黍离之悲连在一起，情感的表达显然比梦窗词明快疏朗。再如张炎的

《高阳台·西湖春感》:"接叶巢莺,平波卷絮,断桥斜日归船。能几番游,看花又是明年。东风且伴蔷薇住,到蔷薇,春已堪怜。更凄然,万绿西泠,一抹荒烟。"(《山中白云词》卷一)用对句写景,然后宕开去,化景物为情思,凄清空灵,意趣高远。作者的感怆哀怨,融人到颇具象征意味的一抹荒烟的写意画面里,触目惊心。

这种词风的变化必然反映到词法理论上来。作为格律派词人,周密和张炎的词学思想受当时人称紫霞翁的乐律家杨缵的影响甚大。景定五年(1264),周密与杨缵诸人相会,结吟社于西湖。周密作词在音律上得到扬缵的指点,其《木兰花慢》序云:"西湖十景尚矣,张成子尝赋《应天长》十阕,夸余曰:'是古今词家未能道者。'余时年少气锐,谓此人间景,余与子皆人间人,子能道,余顾不能道耶?冥搜六日而词成。成子惊赏敏妙,许放出一头地。异日霞翁见之曰:'语丽矣,如律未协何?'遂相与订正,阅数月而后定。是知词不难作,而难于改;语不难工,而难于协。"(《蘋洲渔笛谱》卷一)杨缵有《作词五要》讲词法,其法为:"第一要择腔"。"第二要择律"。"第三要填词按谱"。"第四要随律押韵"。"第五要立新意。若用前人诗词意为之,则蹈袭无足奇者。须自作不经人道语,或翻前人意,便觉出奇;或只能炼字,诵才数过,便无精神,不可不知也。"(见《词源》卷下)前四条讲的都是协律问题,与吴文英、沈义父等人的主张相同,只是说得更细致了,唯第五条是吴文英等人的词法里没有谈到的。后来张炎说:"词以意趣为主,要不蹈袭前人语意。"正是"立新意"的发挥。作词以意趣为主,则不重字面的铺叙渲染,一意神行,不着色相,空灵疏宕,与吴文英那种丽密质实的词风是大异其趣的。张炎在《词源》中说:

> 词要清空,不要质实。清空则古雅峭拔,质实则凝涩晦昧。姜白石词如野云孤飞,去留无迹。吴梦窗词如七宝楼台,

眩人眼目，碎拆下来，不成片段。此清空、质实之说。

“清空”是张炎在谈论词法时提出的新说，具有词法的意义；同时又是他所标举的以姜夔白石词为代表的词风。就词法而言，“清”指用字洗尽铅华，屏弃秾艳，古朴雅洁；“空”指句法疏密相间，工拙相半，笔力峭拔。在创作中，两者互为关系，难以分割，宜当合论。张炎说：“词之语句，太宽则容易，太工则苦涩。如起头八字相对，中间八字相对，欲须用功著一字眼，如诗眼亦同。若八字既工，下句便合稍宽，庶不窒塞。约莫宽易，又著一句工致者，便觉精粹。此词中之关键也。”梦窗词里的堆砌窒塞之病，即因过分讲究字琢句工而形成。张炎举吴文英《声声慢》里的“檀栾金碧，婀娜蓬莱，游云不蘸芳洲”为例，说：“前八字恐亦太涩。”原因在于吴文英这八字所写不过是修竹亭台、杨柳池沼，雕琢过甚而成华辞丽藻的堆砌。按张炎的意见，“若八字既工，下句便合稍宽。”可“游云不蘸芳洲”依然十分工整，和前八字粘在一起，没有宕开去。这种句法便过密过实，见不出作者的笔力，给人以凝涩之感。张炎说：“词中句法，要平妥精粹。一曲之中，安能句句高妙，只要拍搭衬副得去，于好发挥笔力处，极要用功，不可轻易放过，读之使人击节可也。”接着他举姜夔《扬州慢》里的“二十四桥仍在，波心荡，冷月无声”为例，说：“此皆平易中有句法。”按：姜夔的这一句词，妙在“冷月无声”一语，前二语不过平平，但有此一妙语则全句皆活，于是乎空灵飘忽，“能特立清新之意，删削靡曼之词。”此乃清空胜于质实之处。

清空作为词风，指白石词那种“野云孤飞，去留无迹”的艺术风格。从审美追求来看，是对姜夔所说的“想高妙”和“自然高妙”的继承和发展。周密编《绝妙好词》即以“妙”为宗旨。从他们对梦窗词的批评来看，所谓“妙”并不在于“字面”的工巧华丽，而在“意趣”的高远。张炎在《词源》中说：“美成词只当看他浑成处，于软媚中

有气魄，采唐诗融化如自己者，乃其所长。惜乎意趣却不高远。所以出奇之语，以白石骚雅句法润色之，真天机云锦也。”他们之所以不像吴文英那样作词以周邦彦为宗，而主张效法姜夔，原因即在此。张炎认为姜夔的《疏影》、《暗香》、《扬州慢》等词，“不惟清空，又且骚雅，读之使人神观飞越。”又说：“此数词皆清空中有意趣，无笔力者未易到。”如此说则意趣即骚雅。作词求雅，本为格律派词人共同的追求，但吴文英作词的雅，多于字面上求之，具体方法是像周邦彦那样融化唐人诗句入词，少用平常语和俗语。这样做易有拼凑之迹，故张炎有“碎拆下来，不成片段”的批评。张炎所讲的“骚雅”，以表现文人才士清高脱俗的高远意趣为主，重在情景相融，无迹可寻。他举辛弃疾《祝英台》词为例，说作者所言“皆景中带情，而存骚雅”。他在谈到词写离情时说：“苟能调感怆于融会中，斯为得矣。”接着举姜夔的《琵琶仙》和秦观的《八六子》为例，说：“离情当如此作，全在情景交炼，得言外意。”如此作词，自然会有清空之美。清空、骚雅是张炎词论的核心，能补救吴文英等人词法理论的不足，这是南宋后期格律派词学思想中较有理论价值和实践意义的主张，对后世的影响也比较大。

从吴文英到张炎，我们可以看到南宋后期格律派词人的词法理论的进一步完善和创作风格的变化。但这种完善和变化并不意味着创作思想的完全不同。在总体倾向上，如重视词体特征，讲究审音协律，追求典雅，注重作词方法和艺术表现技巧等，他们都有许多共同之处。事实上，张炎对梦窗词的“字面”也是十分欣赏的，如陆辅之《词旨》卷上记载的张炎传授的作词要诀是：“周清真之典丽，姜白石之骚雅，史梅溪之句法，吴梦窗之字面，取四家之所长，去四家之所短。”也就是说，要合周、吴一派的典丽绵密与姜、张一派的清空骚雅为一体，于实中见虚，疏中见密，寓空灵飞动于丽密

深幽之中，这是格律派词人所向往的理想的艺术境界。当然，这是很不容易做到的。

第四节　小说观念的变革和市民文艺思潮

南宋中后期，尽管国势日趋衰败，但由“偏安”而造成的以临安为代表的消费性城市经济的畸形繁华，在中国历史上却是空前的。工商业的兴盛，市民阶层的进一步壮大和市民文艺的发展，都促进了民间“说话”艺术的成熟，带来了话本小说创作的繁荣。这种市民小说与以往的志怪、传奇等文人小说相比，不仅体裁不同、语言不同，创作目的和表现方式也起了根本性的变化。从文学思想发展的角度而言，意味着一种全新的世俗化的市民小说观念的产生，与同出于民间“百戏伎艺”的戏剧创作相呼应，体现了市民文艺思潮在文学思想发展中的巨大变革作用和深远影响

一

出于民间“说话”艺术的市民文学话本小说，代表了宋代小说创作的最高成就，为中国小说史上的一大变迁；而宋代文人的文言小说创作则相形见绌。如鲁迅《中国小说史略》所说：“宋一代文人为志怪，既平实而乏文彩；其传奇，又多托往事而避近闻，拟古且远不逮，更无独创之可言矣。”这种局面的形成，原因固然是多方面的，但最根本的却在于宋代文人所持的传统的小说观念，已不适应当时小说创作继唐传奇后进一步发展的现实需要了。

中国文人对于小说性质和内容的理解，多本于史志。《汉书·艺文志》“诸子略”所记述的“诸子十家”中，除可观者九家外，还有

"小说"一家,论曰:"小说家者流,盖出于稗官,街谈巷语,道听途说者之所造也。孔子曰:'虽小道,必有可观者焉,致远恐泥,是以君子弗为也。'然亦弗灭也。闾里小知者之所及,亦使缀而不忘。如或一言可采,此亦刍荛狂夫之议也。"把"小说"视为"君子弗为"但却无害有益的"小道"和"小知",是可供稗官采集的出自民间的街谈巷语。这种对小说性质的规定,造成了千百年来中国文人学者对小说的轻视,一切难登"大雅"之堂的稗说野史、笔记杂俎,都可称之为"小说",小说成了各种丛残小语的缀合和杂录。由此带来了中国小说内容的庞杂,但也为中国文人根据民间"道听途说"而进行的以搜奇记异为目的的"小说"创作提供了理论依据,那就是小说可以出入于子、史之间,补史传之不足。魏晋六朝时期的许多"志怪"和"志人"小说的创作就是如此。干宝《搜神记序》云:"虽考先志于载籍,收遗逸于当时,盖非一耳一目之所亲闻睹也,又安敢谓无失实者哉。"又说:"若使采访近世之事,苟有虚错,愿与先贤前儒分其讥谤;及其著述,亦足以发明神道之不诬也。"因此以力避失实的笔记手法记录近世旧闻和神怪异事,是这一时期志怪小说创作的主要特点。但志怪小说所载多为以神灵鬼怪为内容的民间传说故事,故事本身就带有幻想虚构的性质,尽管作者以为是"实录",但在后人看来已属于传录舛讹了。唐贞观年间,长孙无忌等编《隋书·经籍志》时,"小说"之论袭《汉书·艺文志》,而"小说"类里的六朝人小说只限于《世说》、《笑林》、《琐语》、《杂书钞》等以趣闻逸事和琐语杂记为主要内容的"世说"体作品;《搜神记》、《述异记》、《鬼神列传》等志怪作品则列入史部的"杂记"类。这种分类表明,具有相对完整的故事性和人物形象的志怪小说实源于史传。这对文人小说创作突破内容琐杂、形式短小的笔记体制,向注重情节发展和人物刻划的故事体小说演进,无疑具有积极的意义。

标志着文人小说创作的成熟及小说观念变化的是唐传奇。传奇源于志怪，在故事内容上有相通之处，而且也都尚奇求异，但却难以归为一类。就体制而言，唐传奇是由史传与志怪相结合而产生的杂传体小说，它以史传体的叙事技巧为主而辅以赋体虚构想象、铺陈夸饰的描写功能，因而记叙委曲，篇幅曼长。从写作上看，六朝志怪基本上属于笔记实录，重在叙述奇事，作者所充当的不过是记录和编纂的角色；而唐传奇的作者则是有意为小说，把小说作为述异志奇以俳谐逞才和抒情叙志的载体，文笔力求优美，十分重视文采，叙事不避虚构，多出于臆想。作者对作品内容的真实性已不负责任，乐于在其中增添一些想象的东西。人们发现，通过想象和虚构，可以创作出一个具有奇幻谲怪、可惊可愕的故事情节和生动感人的人物形象的奇异的小说世界。因此当时的一些小说作者直接把自己创作的作品称之为"传奇"，但终唐一世，传奇不过是某些唐人小说的书名，并非某种小说样式的专名。对于后人归入传奇类的作品，唐人习惯于将它们与志怪一起泛称为"传记"或"杂传"。直到宋初李昉等编《太平广记》时，亦将单篇的唐人传奇称为"杂传记"，这与唐人将志怪小说列人"杂传"是一样的，体现的仍是把小说视为史传之支流的观念。北宋中叶，欧阳修等人作《新唐书·艺文志》时，才将志怪和传奇从隶属于史部的"杂传记"里分出来，归并入子部的"小说家"类，取代杂俎、琐言，成为其中的重要部分，表明唐传奇盛行之后，"小说"已开始从依附于史学的观念里独立了出来，这是我国古代小说观念的一个重要变化。

但这种小说观念的变化并不彻底，且有愈变愈繁，仅增芜杂的弊端，传奇创作因具有明显的虚构想象而与史传的实录旨趣不同，宜从史部分出；但依《汉书·艺文志》旧例，将小说归于"子部"也非良策。北宋由欧阳修等人主持编纂的官修书录《崇文总目》的"小

说类"，包括有《述异记》、《搜神总记》、《传奇》、《补江总白猿传》等志怪传奇作品，和《世说》、《刊误》、《通论》、《颜氏家训》、《谈薮》等笔记杂俎作品，实际上是将以杂录、丛谈、辨订、箴规等为内容的笔记也算作小说。南宋的私家著录，如《郡斋读书志》和《直斋书录解题》，则进一步把《杨文公谈苑》、《归田录》、《后山诗话》、《欧公诗话》、《梦溪笔谈》等，也都列入"小说类"。宋代文人的小说观念实际上又回归到了以稗说野史、杂俎笔记为主要内容的史家传统上，造成了笔记体小说的盛行。《宋史·艺文志》所记载的宋人小说，大量的是以杂纂、杂编、杂说、杂事，以及异闻、琐记为内容的文人笔记，偏重于名人轶事、朝野趣闻的记录和史实典故及名物制度的考订，文笔只求简练质实，尽量要表示所述者都有来历而非作者虚构。时风所及，宋人的志怪和传奇也都背离唐传奇的臆想和虚构，返回六朝记录见闻的古式，热衷于搜奇记逸式的"实录"。从《太平广记》、《类说》、《夷坚志》等保留志怪传奇作品较多的宋人著作里不难看出，宋代的志怪传奇集多为以往和当代民间神怪传说的记录和编排，属于文人正事之余"资闲谈"的消遣。洪迈自言其《夷坚志》的写作是"每闻客语，登辄记录"，"一话一首，入耳辄录"，此乃史家以记录道听途说之语为小说的正统观念的实践，讲究的是求实征信，故平实而乏文采，无创造性可言。

宋代文人志怪、传奇创作的衰落，和大量被称为"小说"而实质上并不具备小说创作性质的文人笔记的产生，说明史家的小说观念已成为小说艺术发展的桎梏。本来，成熟时期的唐人传奇创作已具有故事完整、情节生动，人物形象鲜明，突破真人真事的限制而出之以虚构等小说创作的特点，成为一种比六朝志怪更为高级的小说形态。但由于其体制和表现手法受史传文学的影响较大，人们未能把它与属于"史之余"的稗史别传和宗教传记等杂传体作

品区别开来，在思想上仍把具有自觉创作意识的传奇小说和以补史为目的而偏重于搜奇记异的志怪小说视为同类。晚唐五代大量源于传奇而与传奇性质迥然不同的志怪与杂俎小说集的大量出现就说明了这一点，故真正的传奇创作在唐代就已衰落了。两宋是我国史学高度发达的时代，许多文人都热衷于写史，文人小说创作受史家实录笔法的影响更为明显。其志怪和传奇均以"可信"见长，不仅没有唐人那种奇异的想象和虚构，就是叙述的宛转，文采的瑰丽亦荡然无存，只是多了些道德的说教。

宋代小说创作要在唐传奇的水平上有更进一步的发展，必须突破史家小说观的束缚，在题材内容和表现手法等方面有较大的变革。由于传统观念的影响在文人思想中是如此地根深蒂固，这种小说观念的变革只能由出于民间的"说话"艺人来完成。他们创作的"小说"，无论内容和性质都与文人小说有很大的不同，体现了一种新的市民小说观。因此自宋代的话本小说兴起之后，"小说"之名虽同，而古今之别，雅俗之异，相去几于天渊。

二

宋代话本小说作为民间"说话"艺术的产物，是适应当时市民阶层文化生活需要而发展繁荣起来的。直接认同于市民的思想行为和审美趣味，满足听众的娱乐要求，就成为"说话"人首先必须考虑的问题。其创作动机，既不是以补史为目的，也不是作者个人的抒情遣兴，而是以直接取悦于大众为目的。这就使小说创作从题材内容、表现手法到体制和文体，都发生了显著的变化，全面地体现了具有市民文学特点的世俗化了的小说观念。

这种小说观念的变化首先体现在对小说的社会功能和性质的

看法上。在正统文人的观念里，小说之所以被视为“小道”和“丛残小语”而被排除在“可观者”之外，一个主要因素是小说缺乏严肃的资治和教诲的功能，艺术上不够高雅。为了提高小说的品位，宋代文人往往强调其具有“资治体、助名教”的社会功能，以为小说不拿

间"小说"的题材和内容具有浓郁的世俗生活气息,适应了市民大众于平庸琐碎的都市日常生活中寻求刺激和娱乐的精神需要,经下层文人加工整理而由书商刻印出来之后,就成为可供人阅读的文学作品"话本小说"。尽管现存的宋人话本小说多出自明人刊印的《京本通俗小说》、《清平山堂话本》和《古今小说》,带有明人编改的痕迹;但从那些可以确定为宋代的作品,如《碾玉观音》、《西湖三塔记》、《冯玉梅团圆》、《错斩崔宁》、《西山一鬼窟》等,亦不难看出宋人话本小说在取材方面的特点是,把处在社会下层的市井细民及其日常生活作为主要的描写内容,反映他们在性爱方面的悲欢离合,对荣华富贵的渴望,对世态人情的玩味,以及对灵怪、公案的广泛兴趣等。这是一个能反映市民审美追求,更近于世俗生活本来面目的杂色的文学世界。尽管其中不乏小市民的庸俗浅薄,甚至还带有封建迷信的色彩,远不如文人士大夫的雅文学那么优美精致,但却大大拓宽了小说的题材内容和表现范围。

话本小说在开创了新的表现内容,使小说创作更近于世俗的真实的同时,亦吸收了以往文人志怪传奇小说的一些故事题材。除了直接取材于当时社会新闻和民间传说的作品外,《太平广记》、《夷坚志》等文人编撰的小说集亦是民间说话艺人的取材对象;但这只限于故事框架的沿袭,在具体的内容和表现手法上已完全不同,反映出小说创作审美观上的重大变化。以"尚奇"而言,志怪小说的搜奇记异是为了证明"神道之不诬",属于文人对民间传闻的"实录";唐传奇始入于文心,奇异的故事人物成为表现作者奇思和才情的一种手段,带有较强的主观色彩,有的不免有大奇而不情的毛病。话本小说的奇异则是由说话人根据日常生活逻辑和人物性格而精心设计的各种"悬念"和"巧合"来体现,情节紧张离奇而人物命运人情合理,属于带有自觉创造意识的艺术构思。如《碾玉观

音》以秀秀和崔宁两次私奔同居，两次被抓回为故事发展线索。秀秀与崔宁第一次从郡王府出走即造成悬念，使读者担心他们这种私自结合的幸福是否能长久。当王府的郭排军在潭州尾随崔宁时，悬念加强了。秀秀与崔宁第一次被抓回郡王府时，写郡王发怒拔刀而止，当崔宁被释放时，出门即遇秀秀，两人第二次出走，于是又造成新的悬念，即郡王怎会如此善罢甘休？郭排军再次见到秀秀时说的“作怪，作怪”，又增添了悬念感。直到秀秀再次被抓进郡王府，方知第二次与崔宁同居的秀秀是鬼魂。鬼魂复仇，令人称快。但小说结尾写秀秀鬼魂拉崔宁去阴间做夫妻，则使悬念给读者造成的紧张心理久久不能消除。再如《错斩崔宁》围绕着十五贯钱来展开故事，利用生活中可能出现的巧合来推动情节的发展。首先是刘贵从丈人处借了十五贯钱回家，戏言是其妾陈二姐的卖身钱，二姐心里恐慌，离家出走；正好这时盗贼入室，杀人掠钱而去，这一巧合为后来二姐的悲剧埋下了伏笔。其次是二姐出走后，与崔宁结伴而行，而崔宁身上正带有十五贯钱，这一巧合送了两人的性命。最后是刘贵的妻子被静山大王掠去做压寨夫人，方知此人乃是杀夫之真正凶手，这一巧合使盗贼伏法，洗雪了二姐和崔宁的冤枉。这一连串的巧合纯属生活中的偶然事件，但却艺术而真实地反映了当时昏官庸吏轻率断狱、草菅人命的黑暗现实，从而使故事的发展具有了某种必然性和可信性。“悬念”和“巧合”的运用，不仅使小说情节曲折紧张，能吸引和刺激欣赏者的注意力和想象力，具有娱乐性和趣味性；也使其所要反映的生活内容更集中和典型，体现了以虚构为特征的小说表现技巧的进步。

从纪实到虚构是反映中国小说艺术观念发展和演进的一条基本线索。六朝志怪小说之所以比志人小说更具有小说特征，就在于它所记录的民间神怪传说本身就具有某种虚构和想象的成分；

唐传奇对中国小说艺术的贡献，也主要体现在作者有意打破“纪实”的框架而出之以臆想和虚构。但唐传奇的虚构主要体现在题材故事的处理方面，即不再像六朝志怪作者那样把神仙鬼怪的传闻故事看作实有之事的记录，而是任意发挥，随意驱使，作为表现作者才思臆想的方式。至于唐人传奇小说中的人物，多为进士及与之相关的异性，像《游仙窟》、《任氏传》、《莺莺传》中的男主人公还带有作者自身经历的影子，所刻划人物的思想情感基本上属于文人自己的感受，没有达到根据生活经验运用虚构手法塑造出各种各样性格鲜明的人物形象的成熟之境。在这一方面，话本小说的创作无疑已大大地前进了一步。罗烨在《醉翁谈录》中的“小说开辟”里是这样形容当时“说话”艺人在塑造人物和敷演故事方面的杰出艺术才能的：“说国贼怀奸从佞，遣愚夫等辈生嗔；说忠臣负屈衔冤，铁心肠也须下泪。讲鬼怪令羽士心寒胆战，论闺怨遣佳人绿惨红愁。说人头厮挺，令羽士快心；言两阵对圆，使雄夫壮志。谈吕相青云得路，遣才人着意群书；演霜林白日升天，教隐士如初学道，噇发迹话，使寒门发愤；讲负心底，令奸汉包羞。讲论处不滞搭、不絮烦；敷演处有规模、有收拾。冷淡处提掇得有家数，热闹处敷演得越久长。曰得词，念得诗，说得话，使得砌。言无讹舛，遣高士善口赞扬；事有源流，使才人怡神嗟讶。”在这里，说话人实际上充当了一个无所不知的故事叙述者的角色，能够以一人之口敷演出社会上各类人物的音容笑貌，说国贼像国贼，述忠臣像忠臣，讲鬼怪人心寒，论闺怨情凄惨，给人以身临其境之感。至此，小说的虚构已不仅仅是构思故事和安排情节的问题，而是作者能够装扮成各种人物，肖其声口，显其性格，用丰富的生活细节塑造出成功的人物形象。

话本小说的虚构已逐步转移到以塑造人物为中心上来，为小

说世界创造出许多个性鲜明而富有世俗生活气息的人物形象。如《碾玉观音》中民女秀秀的热情勇敢,手工匠人崔宁的质朴勤劳,郡王的专横跋扈等,都表现得极为生动真切。再如被压迫妇女陈二姐的善良怯弱(《错斩崔宁》),店铺伙计张胜的安分守己(《志诚张主管》),洪和尚的奸诈狡猾(《简帖和尚》),穷书生吴洪的凡心未尽(《西山一鬼窟》)等,也都与其性格和身份相合。在文人小说里很难见到的处于社会下层的普通人物成为话本小说故事里的主角,他们的言行举止推动着小说故事情节的发展。因此话本小说的叙事已非单纯的故事记录和复述,而是揣摩所要表现的人物性格和心理的代言体,具有虚拟性质。这种全知全能的小说叙事方式和敷演技巧,充分体现了虚构在人物形象塑造方面的重要作用,与现代小说的创作观念已十分接近了。

话本小说创作的世俗化,不仅体现为以再现世俗生活为主题,以塑造易引起市民认可和共鸣的普通人物形象为中心;而且在小说的体制和文体方面也充分注意到了市民的欣赏习惯和接受水平。以往的文人小说多以笔记体和记传体的方式来记述故事,未构成与子史散文不同的独立的小说体制,基本上还属于正统诗文那种雅文学的传统。如赵彦卫《云麓漫钞》卷八在谈到唐传奇时说:"盖此等文备众体,可以见史才、诗笔、议论。"话本小说则不然,它最初是说话艺人表演用的脚本,是说给人听的,必须对故事的起因、情节的发展、人物的来龙去脉都有清楚的交代,必须根据听众的欣赏心理来安排结构,从而形成了一套较为完整的便于演说的小说体制。从现存的话本小说作品来看,一般由题目、篇首、入话、头回、正话和篇尾六个部分组成。篇首、篇尾多采用诗词,起到点明大意,烘托气氛;或概括主旨,总结全篇的作用。入话起由开场诗词导入本事的作用,有的在入话之后还插入一段与正话相同或

相反的故事，称为“头回”。正话是小说的主体，文字有散、韵两种，较长的正话，表演时还分回，一般是在情节发展的紧要关头，用两句收场诗作结。这种方法为后来的章回小说所采用，成为具有民族特色的小说结构方式。话本小说的特殊体制使小说创作在艺术结构和表现形式方面更符合大众的欣赏习惯，如故事有头有尾，交代清楚，情节曲折生动，具有戏剧性；细节真实丰富，逼真而不繁琐；连贯叙述，用白描手法在行动中写人物，极少静态的环境和心理描写等。

最能体现话本小说表现形式的大众化的，还是白话的运用，如说话人自己所表白的：“话须通俗方传远，语必关风始动人。”（《京本通俗小说·冯玉梅团圆》）用民间流行的口语来创作小说，是中国小说文体上的重大变革，这是由话本小说起源于民间“说话”所决定了的，也适应了话本小说以反映市井生活和表现普通人物为主要内容的需要。但宋代说话艺人能在用通俗白话语言的描写功能代替以往志怪小说的文言叙事方面取得成功，还与他们已具有较高的文学素养有关。民间“说话”在我国古已有之，至少在唐代已有由职业艺人表演的“说话”，称为“人间小说”或“市人小说”；但唐代市人小说还处于与六朝志怪差别不太大的比较幼稚的阶段，故事多取自志怪小说，形式则依附史传，其用语体叙述的故事，艺术上十分粗糙，远没达到文人传奇的水平。而宋代民间的“说话”则不同了，它经过由北宋到南宋的长时间发展已逐渐趋于成熟，说话艺人在自己的创作活动中已成功地消化和吸收了文人创作的成功经验和表现技巧。如罗烨在《小说开辟》中所说：“夫小说者，虽为末学，尤务多闻。非庸常浅识之流，有博览该通之理。幼习《太平广记》，长攻历代史书。烟粉传奇，素蕴胸次之间；风月须知，只在唇吻之上。《夷坚志》无有不览，《琇莹集》所载皆通。动哨、中哨，

莫非《东山笑林》;引倬,底倬,须还《绿窗新话》。论才词有欧、苏、黄、陈佳句;说古诗是李、杜、韩、柳篇章。"这就使话本小说的语言既通俗生动,入于俚耳;又流畅明快,具有可读性,是一种以口语为主但又经过提炼加工的小说语言。这种白话体的大众文学语言,贴近生活,有极强的艺术表现力,使话本小说在叙述故事,刻划人物,描写环境和人物形貌方面都取得了比文言小说更高的成就,从而成为宋以后中国小说创作的主要文体。

总之,从题材内容、表现手法、体制和文体等方面来衡量,话本小说已具有以生动曲折的故事情节塑造普通人物,反映世俗人情的社会化大众文学的特征,标志着中国小说观念的新发展,对后来的长篇章回小说以及戏剧创作都有深刻的影响。如鲁迅在《中国小说的历史变迁》中指出的:"宋人之'说话'的影响是非常之大,后来的小说,十分之九是本于话本的。"但宋代话本小说所反映的市民小说观念并未得到正统文人的认同,宋以后的各种史志目录及《四库全书总目》的"小说"类,仍只收文人创作的志怪、传奇以及笔记杂俎一类的文言小说,对话本小说和章回小说等白话体通俗小说一概不予著录。这一方面表现了士大夫文人对民间大众文学的鄙视,另一方面也说明这一类小说已非传统的文人小说观念所能容纳。不仅故事内容不符合正统文学的规范,仅就体制和文体而言,也无法像有些志怪小说和传奇小说那样,能够将其列入史部或子部中了。

三

话本小说所反映的小说观念的变革,是宋代市民文艺思潮的集中体现。在当时,"小说"作为说话艺术的一个门类,与其他市井

伎艺，如傀儡、影戏、诸宫调、杂剧等，同属民间的"百戏伎艺"。因此，话本小说所体现出来的世俗化倾向，在其他民间伎艺中也有表现。

耐得翁《都城纪胜》说："凡傀儡敷演烟粉灵怪故事，铁骑公案之类，其话本或如杂剧，或如崖词，大抵多虚少实，如巨灵神朱大仙之类是也。"又说："凡影戏乃京师人初以素纸雕镞，后用彩色装成为之。其所见话本与讲史书者颇同，大抵真假参半，公忠者雕以正貌，奸邪者与之丑貌，盖亦寓褒贬于市俗之眼戏也。"由此可知，傀儡剧、影戏也有"话本"。影戏的话本同于"讲史"，当是根据历史故事改编而成的戏剧脚本；傀儡剧的话本与杂剧、崖词相近，当是由对白和唱词组成，这一点和"小说"是不同的。但它们敷演的故事与"小说"基本相同，是以再现市民世俗生活为主题的"烟粉"、"灵怪"、"公案"之类，有的或许就是直接借用"小说"的题材。与此相类的还有诸宫调，吴自牧《梦粱录》说："说唱诸宫调，昨汴京专孔三传编成传奇灵怪，入曲说唱；今杭城有女流熊保保及后辈女童皆效此，说唱亦精，于上鼓板无二也。"

在民间流行的"百戏伎艺"里，比较受统治阶级重视的是杂剧。诸色伎艺中，唯杂剧被视为"正色"，这与杂剧常被召进宫廷搬演和参加庆典有关。如《梦粱录》里的"宰执亲王南班百官入内上寿赐宴"条说："诸杂剧色皆诨裹，各服本色紫、绯、绿宽衫、义襕、镀金带，自殿陛对立，直至乐棚。每遇供舞戏，则排立叉子，举左右肩，动足应拍，一起群舞，谓之'挪曲子'。"较早记载南宋杂剧表演程式的是《都城纪胜》，其"瓦舍众伎"条说："杂剧中，末泥为长，每四人或五人为一场。先做寻常熟事一段，名曰艳段；次做正杂剧，通名为两段。末泥色主张，引戏色分付，副净色发乔，副末色打诨，又或添一人装孤。其吹曲破断送者，谓之把色。大抵全以故事世务为

滑稽,本是鉴戒,或隐为谏诤也。"在《梦粱录》里,也有类似的记载,唯"滑稽"之后增入"唱念应对通遍"。证明当时的杂剧表演除演员的动作外,还运用歌唱和念白等多种艺术手段,已初步具有综合艺术的性质。中国古代戏剧艺术发展到宋杂剧已趋于成熟。

戏剧艺术的趋于成熟和民间演出活动的普及,使属于戏剧文学的剧本创作也呈现繁荣景象,《武林旧事》所载的宫本杂剧就有二百八十目之多。但这些作品均未能流传下来,如今唯一能见到的保存完整的宋代戏剧文学剧本是戏文《张协状元》。戏文是由杂剧、诸宫调、唱赚、词和南方民间村坊小曲综合发展而成的戏曲样式,又称南戏或温州杂剧。此剧本即是由温州地区的九山书会才人根据《状元张叶传》敷演而成,是下层文人参与民间说唱艺术作品创作的实例。全剧共五十三出,演说一位名叫张协的书生在赴京赶考途中遇盗落难,为一贫女救起,结为夫妻;但张协应举中状元后反目为仇,不认前来京城寻夫的贫女,甚至在赴任途中欲杀贫女;后因贫女为枢密使王德用收为义女,门当户对,夫妻方又破镜重圆。尽管结尾的大团圆显得勉强,带有编造的痕迹,但对落难书生变泰发迹后立刻忘恩负义的刻画是比较深刻的,能反映出当时社会下层一般市民对这一类人的看法。从写法上来看,该剧本与小说话本有不少相似之处。如第一出开场,副末先用"诸宫调唱出来因",从张协为应举辞亲赴京起,到五鸣山遇劫被打得大痛无声,不知性命如何,便戛然止住,造成悬念,这显然是在因袭话本中的卖关子。又如第十出,围绕着古庙里贫女与张协的婚礼,穿插了许多谐俗的插科打诨,与说话艺术中的"使得砌"同出一辙。再如第二十四出里"赖房钱麻郎"中的对白,与《碾玉观音》里写秀秀第一次单独与崔宁在一起时的对话很相近,都能从人物语言中直接写出人物性格,所使用的文字和表现风格完全没有什么不同。也就

是说，作为代言体的叙事文学创作，当时的戏剧剧本和小说话本在敷演故事，刻画人物方面存在着相互影响、彼此交融的情况，是同一种市民文学创作思想的体现。而且有的剧本创作还直接取材于小说，内容也很相近。它们的不同在于，小说的敷演可直接通过作者的叙述描写来体现，而戏剧的敷演则需通过演员表演的二度创作来实现，是一种舞台表演性很强的综合艺术。

以世俗化为特征的市民文艺思潮促进了小说戏剧的发展和大众白话文学的繁荣，意义是十分重大的。但在宋代，这种文化现象往往与国家即将衰败前都市的畸形繁荣和朝野上下沉缅享乐、竞相靡丽的社会风气连在一起，不免令人感慨系之了。从《东京梦华录》的记载可以看出，北宋崇观到政宣年间，以小唱、嘌唱、般杂剧、悬丝傀儡、讲史、小说、影戏、诸宫调等民间文艺为内容的"京瓦伎艺"日趋繁荣之时，正是北宋各种社会矛盾已十分尖锐，政治腐败，外患日紧而行将灭亡之日，可京城却是"太平日久，人物繁阜，垂髫之童，但习歌舞，斑白之老，不识干戈"。这种情形，到了南宋后期更是有过之而无不及了。周密的《武林旧事》在记录了当时号称"销金锅儿"的临安城的繁富奢华后说："乾道、淳熙间，三朝授受，两宫奉亲，古昔所无；一时声名文物之盛，号'小元祐'。丰亨豫大，至宝祐、景定，则几于政、宣矣。"吴自牧《梦粱录》记事止于咸淳七年，此后不过三年，元世祖就下诏攻宋，元兵大举入侵；可书中所记却是："杭城大街，买卖昼夜不绝，夜交三四鼓，游人始稀；五鼓钟鸣，卖早市者又开店矣。"又说："临安风俗，四时奢侈，赏玩殆无虚日。"武林掌故丛编载《御制题南宋〈都城纪胜录〉序》云："宋自南渡之后，半壁仅支，而君若臣，溺于宴安，不以恢复为念。西湖歌舞，日夕留连，岂知剩水残山，已无足恃，顾有若将终焉之志，其去燕巢危幕几何矣。而耐得翁为此编，惟盛称临安之明秀，谓'民物康阜，

过京师十倍'。又谓:'中兴百年余,太平日久,视前又过十数倍。'其昧于安危盛衰之机,亦甚矣哉!"

第五节　写爱国情怀和亡国悲愤

"国家不幸诗家幸,赋到沧桑句便工。"写爱国情怀和亡国悲愤,是南宋后期文学思想发展一光辉而悲壮的结尾。虽然当时不少作家由于社会地位和思想基础不同而在具体的文学主张上存在着差异,但在爱国这一点上却表现出了高度的一致,并在文学创作里充分地体现了出来。

这里首先应当提到的是刘克庄。由于他早年擎江湖派大旗,晚年又结交贾似道,为文为人在正统儒臣文人眼里都有不足取的地方;但仍不失为继陆游、辛弃疾之后,南宋后期成就最大的爱国词人。他在《刘澜乐府》中说:"词当叶律,使雪儿春莺辈可歌,不可以气为色。君所作未知协律否?前辈惟耆卿、美成尤工,君其往问之。"(《后村先生大全集》卷一百九)这话反映了当时词坛上流行的看法。但刘克庄自己作词走的恰恰是"以气为色"的路子,故能纵横挥洒,雄健疏宕,在南宋后期词坛别树一帜,成为辛派词人的后劲。他在《辛稼轩集》序里说:"大声鞺鞳,小声铿鍧,横绝六合,扫空万古,自有苍生以来所无。"(《后村先生大全集》卷九十八)对辛弃疾气壮山河的爱国词予以极高的评价,他本人的词作亦与此相类。如《贺新郎·送陈真州子华》:

北望神州路,试平章这场公事,怎生分付?记得太行山百万,曾入宗爷驾驭。今把作握蛇骑虎。君去京东豪杰喜,想投戈下拜真吾父。谈笑里,定齐鲁。　　两河萧瑟惟狐兔,问当年祖生去后,有人来否?多少新亭挥泪客,谁梦中原块土?算

事业须由人做。应笑书生心胆怯，向车中闭置如新妇。空目送，塞鸿去。(《后村词笺注》卷一)

像辛词一样，充满了以英雄许人和自许的豪气，为恢复祖国统一事业高歌。但刘克庄所处的时代国运更加衰败，因此豪迈中已带有末世的悲凉。如《贺新郎·实之三和有忧边之语，走笔答之》："国脉微如缕。问长缨、何时入手，缚将戎主。未必人间无好汉，谁与宽些尺度？试看取、当年韩五。"作者虽以南宋初的抗金名将韩世忠自比，但也深切地感受到了"国脉微如缕"的可悲现实。所以忧愤更为深广，更为激切，已到了发"狂"的地步，如《一剪梅·余赴广东实之夜饯于风亭》："酒酣耳热说文章，惊倒邻墙，推倒胡床。旁观拍手笑疏狂，疏又何妨，狂又何妨。"(《后村词笺注》卷一)《沁园春·答九华叶贤良》："怅燕然未勒，南归草草；长安不见，北望迢迢。老去胸中，有些磊块，歌罢犹须著酒浇。"(《后村词笺注》卷三)这种疏狂和长歌当哭所表达的忧国之情或许不能为人理解，故其《汉宫春·癸亥生日》说："酒颂一篇差要妙，庄列诸书土苴，任礼法中人嘲骂。"(《后村词笺注》卷二)当时，被刘克庄引为同道的有王迈和吴咏，他们彼此酬唱，词风亦相近。如吴咏《沁园春·洪都病中，闻计浣章成父读示刘潜夫往岁辞建宁初命之词而壮之，因和一首寄呈》："力能笔走风雷，人道是闽乡老万回，把崇天普地，层胸荡出；横今竖古，信手拈来。使翰墨场，著伏波老，上马犹堪矍铄哉！"(《全宋词》第 2510 页)道出了刘克庄爱国词那种直抒胸臆、一气呵成，挥洒自如、雄放有力的风格特点。当然，刘克庄也有一些词写得比较凄婉，如《六州歌头·客赠牡丹》："野鹿衔将花去，休回首河洛丘墟。漫伤春吊古，梦绕汉唐都，歌罢欷歔。"《昭君怨·牡丹》："君莫说中州，怕花愁。"(《后村词笺注》卷三)《贺新郎》："白发书生神州泪，尽凄凉不向牛山滴。"(《后村词笺注》卷四)《摸鱼儿》："暮

云千里伤心处，那更乱蝉疏柳。凝望久，怆故国，百年陵阙谁回首?"(《后村词笺注》卷三)在这些词里，悲凉的色彩更重，词人的爱国之心表现得凄恻感怆，另具一种风格情味。

刘克庄卒于度宗咸淳五年(1269)，这时北方迅速崛起的蒙古族游牧军事集团虽已对南宋王朝构成了巨大的威胁，但宋犹未亡，因此词里的黍离之悲不如另一名亲身体验了亡国之痛的辛派词人刘辰翁表达的那么强烈，两人在一些具体的文学主张上亦有不同。刘辰翁《陈生诗序》说："诗在灞桥风雨中驴子上，非也。鸟啼花落，篱根小落，斜阳牛笛，鸡声茅店，时时处处，妙意皆可拾得，此犹涉假借。若平生父子兄弟，家人邻里间，意愈近而愈不近，著力政难。有能率意自道，出于孤臣怨女之所不能者，随事纪实，足称名家。"其《赵仲仁诗序》又说："后村谓文人之诗与诗人之诗不同，味其言外，似多有所不满，而不知其所乏适在此也。吾尝谓诗至建安，五七言始生，而长篇反复，终有所未达，则政以其不足为文耳。文人兼诗，诗不兼文也。杜虽诗翁，散语可见。惟韩、苏倾竭变化，如雷霆河汉，可惊可快，必无复可憾者，盖以其文人之诗也。诗犹文也，尽如口语，岂不更胜彼一偏一曲自擅。"以上所言，显然是针对刘克庄早年的诗论而发。至于作词推尊辛弃疾，两人则完全一致。刘辰翁《辛稼轩词序》说："及稼轩横竖烂漫，乃如禅宗棒喝，头头皆是；又如悲笳万鼓，平生不平事并卮酒，但觉宾主酣畅，谈不暇顾。词至此亦足矣。"(《刘辰翁集》卷六)刘辰翁作词，更倾向于辛词那种直吐胸中悲愤不平的一面，已无英雄豪迈之气，此乃时事使之然。如《兰陵王·丁丑感怀和彭明叔韵》："哀拍。愿归骨。怅氈帐何匹，湩酪何食。相思青冢头应白。想荒坟酹酒，过车回首，香魂携手相抱泣。但青草无色。　　语绝。更愁极。漫一番青青，一番陈迹。瑶池黄竹哀离席。约八骏犹到，露桃重摘。金铜知道，忍

去国,忍去国。"(《刘辰翁集》卷九)此词作于元兵攻陷临安之后,诗人的拳拳爱国之心,主要是通过抒写亡国的悲愤体现出来。

在当时,对亡国之痛感受最深的,莫过于亲受皇恩而在朝廷身居要职的儒臣,如方逢辰、文天祥、谢枋得、谢翱等,他们深受正统理学思想的熏陶,其文学主张更近于儒家诗教传统。方逢辰《江称稳松萝集序》说:"喜怒哀乐未发谓之中,发而中节而谓之和。诗所以吟咏性情而已矣,感物而动,矢口而言,不失其性情之正,斯可也。"他在《邵英甫诗集序》里把"以侠为诗"的江湖诗人称为"诗之罪人"(《蛟峰文集》卷四)。文天祥《跋刘玉窗诗文》说:"唐人之于诗,或谓穷故工。本朝诸家诗,多出于贵人,往往文章衍裕,出其余为诗,而气势自别。"(《文天祥全集》卷十)言下之意是说余事做诗人的贵人之诗比穷而后工的诗人之诗更有气势。他在《八韵关键序》里说:"魏晋以来诗,犹近于三百五篇,至唐法始精,晚唐之后,条贯愈密,而诗愈漓矣。"其《题勿斋曾斋诗稿》说:"诗因出于性情之正而后可。"(《文天祥全集》卷九)谢枋得《和曹东谷韵》说:"万古纲常担上肩,脊梁铁硬对皇天。人生芳秽有千载,世人荣枯无百年。"《和詹苍崖韵》云:"旧俗风流千载事,精忠大义一般心。"(《叠山集》卷二)所谓"万古纲常"和"精忠大义",正是亡国之际儒臣诗人吟咏"性情之正"的具体内容,也是他们宁死不屈、悲歌慷慨的精神力量。

在这方面最具代表性的是文天祥。他在元兵南逼临安时尽出家资起兵勤王,明知无济于事而愿以身殉之,"庶天下忠臣义士将有闻风而起者"(《宋史·本传》卷四百一十八)。在宋恭帝率朝臣投降,并按元人旨意来对身陷囹圄的文天祥进行劝降时,他依然坚贞不屈,体现出一个仁人志士的高风亮节。他的《指南录》、《指南后录》和《吟啸集》,正是这种光辉人格的体现。文天祥把南宋后期爱

国主义文学的创作，推到了一个气塞大地、光照千古的崇高境界。正如他在《正气歌》中所说："天地有正气，杂然赋流形。下则为河岳，上则为日星。于人曰浩然，沛乎塞苍冥。"（《文天祥全集》卷十五）又《言志》："杀身慷慨犹易勉，取义从容未轻许。仁人志士所植立，横绝地维屹天柱。以身殉道不苟生，道在光明照千古。"自然，写得最好的是《过零丁洋》：

> 辛苦遭逢起一经，干戈寥落四周星。山河破碎风抛絮，身世飘摇雨打萍。皇恐滩头说皇恐，零丁洋里叹零丁。人生自古谁无死，留取丹心照汗青。（《文天祥全集》卷十四）

不仅表现出对祖国"山河破碎"的痛惜和壮志难酬的悲愤，更体现了一种宁为玉碎不为瓦全的崇高民族气节，这是文天祥诗歌创作最光辉、最感人之处。坚持和发扬民族气节，不与元朝统治者合作，是南宋许多遗民诗人在创作中体现出来的主导思想倾向，文天祥即为他们的榜样。谢翱《登西台恸哭记》说："若其恸西台，则恸乎丞相也；恸丞相，则恸乎宋之三百年也。"（《晞发集》卷十）其《书文山卷后》云："死不从公死，生亦无此生。丹心浑未化，碧血已先成。无处堪挥泪，吾今变姓名。"（《晞发遗集》卷上）林景熙《读文山集》说："哀鸿上诉天欲裂，一编千载虹光发。书生倚剑歌激烈，万壑松声助幽咽。世间泪洒儿女别，大丈夫心一寸铁。"（《霁山先生集》卷三）郑思肖在《文丞相叙》里说："今天下崩裂，忠臣义士死于国者极慷慨激烈，何啻百数。曾谓汉、唐末年有是夫？于是可以觇国家气数矣。艺祖曰：'宰相须用读书人。'大哉王言，直验于三百年后。"又说："思肖不获识公面，今见公之精忠大义，是亦不识之识也。"（见《文天祥全集》卷十九）郑思肖宋亡之后坐卧从不北向，画兰从不画土，其《寒菊》诗云："宁可枝头抱香死，何曾吹落北风中。御寒不藉水为命，去国自同金铸心。"（《郑所南先生文集》附录）可

谓有气节之士，这与他对文天祥的推崇是相通的。

宋亡之际，儒臣里不乏文天祥这样慷慨从容就义的民族英雄，但也有不少投降变节分子，这是令人感叹的。谢枋得《东山书院记》说："嗟乎！五帝三王自立之中国，竟灭于诸儒道学大明之时，此宇宙间大变也。读四书者有愧矣！"（《叠山集》卷七）其《平山先生母制机墓铭》又说："宋朝喜用儒，能谈理性书者取穹官如执左券。五帝三王自立之中国乃灭于儒术盛行之时，岂不大可哀乎？"（《叠山集》卷八）如果说这属于儒臣哀以思的自我反省的话，那么当时一批本来就不屑于仕途而留心艺文的才士则是从另一个角度来看这个问题的。如周密《癸辛杂识》前集"真西山入朝诗"条载民间嘲讽真德秀之语，《志雅堂杂钞》卷上引沈子固之言，揭露宋末崇道学者言行不符、不近人情之伪，认为宋朝之所以灭亡就在于贾似道任用了一批伪学之士。周密对理学的不满，由此可见一斑。

周密在《浩然斋雅谈》卷上里说："宋之文治虽盛，然诸老率崇性理，卑艺文。朱氏主程而抑苏，吕氏文鉴去取多朱意，故文字多遗落者，极可惜。水心叶氏云：'洛学兴而文字坏。'至哉言乎。"在他们那一派重艺文的才士的创作里，决无理学家讲的纲常大义的发挥亦势属必然。他们亡国时的悲愤，不是以直抒胸臆的言志方式来表达，而是通过写故国之思、故园之念，以凄苦凝噎的词调表现出来。如周密的《一萼红·登蓬莱阁有感》："回首天涯归梦，几魂飞西浦，泪洒东州。故国山川，故园心眼，还似王粲登楼。最怜他，秦鬟妆镜，好江山，何事此时游。为唤狂吟老监，共赋销忧。"（《蘋洲渔笛谱》集外词）又如张炎的《高阳台》："吹萧踏叶幽寻去，任船依断石。袖里寒云。老桂悬香，珊瑚碎击无声。故园已是愁如许，抚残碑，却又伤今。更关情，秋水人家，斜照西泠。"（《山中白云词》卷三）以文人才士特有的敏感，在触景伤情中写出故国沦亡的悲

愤，其苍凉激楚的情辞常寓含着作者自己的身世飘零之感。如王沂孙的《齐天乐·余闲书院拟赋蝉》："铜仙铅泪似洗，叹携盘去远，难贮零露。病翼惊秋，枯形阅世，消得斜阳几度？余音更苦。甚独抱清高，顿成凄楚。谩想熏风，柳丝千万缕。"（《花外集》）以"铜仙"去远喻亡国，"病翼""枯形"喻自身，"消得斜阳几度"的凄楚，写尽了亡国之人的悲愤绝望。又如蒋捷的《一剪梅·舟过吴江》："何日归家洗客袍？银字笙调，心字香烧。流水容易把人抛。红了樱桃，绿了芭蕉。"（《竹山词》、《宋六十名家词》）韶光易逝的惆怅，衬托出了亡国之人无家可归的凄凉。在这里，亡国的悲愤与个人身世的感叹是连在一起的。

最后值得一提的是汪元量，他是一个民间艺人出身的作家，以琴师的身份供奉宫廷，亲眼目睹了南宋小朝廷屈膝投降的丑行。元兵进入临安后，他作为乐官诸色人中的一员，与宫女、内侍等一道被迫随三宫北上。这种独特的身份和经历，使他对问题的看法和角度都不同于当时的其他作家。同样是抒写亡国之痛，他的作品在其内容的广度和深度方面都有着儒臣、才士难以企及的地方。如《醉歌》其一："吕将军在守襄阳，十载襄阳铁脊梁。望断援兵无信息，声声骂杀贾平章。"其五："乱点连声杀六更，荧荧庭燎待天明。侍臣已写归降表，臣妾佥名谢道清。"其九："南苑西宫棘露牙，万年枝上乱啼鸦。北人环立阑干曲，手指红梅作杏花。"其十："伯颜丞相吕将军，收了江南不杀人。昨日太皇请茶饭，满朝朱紫尽降臣。"不仅写出了亡国的悲愤，还对奸臣贾似道、代皇帝掌大权的国母谢道清，以及满朝降臣的误国投降行径作了深刻的揭露批判。刘辰翁说："此十歌真江南野史。"（《增订湖山类稿》卷一）确乎当之无愧。如果对照汪元量在《浮丘道人招魂歌》里对文天祥的赞颂："忠肝义胆不可状，要与人间留好样。"（《增订湖山类稿》卷三）其寓

意的深刻就不难而见了。此外,汪元量在随三宫北上而创作的作品里,把笔墨集中在处于下层的宫女身上,通过对她们亡国时的感受和遭遇,把这段惨痛的历史表现出来。如《湖州歌》其六:“北望燕云不尽头,大江东去水悠悠。夕阳一片寒鸦外,目断东西四百州。”其三十三:“不堪回首泪盈盈,万里淮河听雨声。莫问萍齑并豆粥,日餐麦饭与鱼羹。”其八十二:“金屋妆成物色新,三宫日用御厨珍。其余宫女千余个,分嫁幽州老斫轮。”其八十五:“客中忽忽又重阳,满酌葡萄当菊觞。谢后已叨新圣旨,谢家田土免输粮。”(《增订湖山类稿》卷二)从诗中所写的宫女分嫁老斫轮的悲惨命运,与谢后已叨新圣旨而免输粮的对比中,不难看出作家的同情所在。同样都是亡国之人,境遇却如此不同。作为身份与宫女相近的诗人,其悲愤的深广可想而知。

综上所述,在南宋后期,特别是亡国之际,不同身份和不同境遇的作家,都在创作中体现了爱国主题。写爱国情怀和亡国悲愤,成为文学思想的重要内容,也为整个南宋后期文学思想的发展做了总结。

结束语　宋代文学思想发展中的几个理论问题

宋代文学思想是宋代思想文化演进过程中的重要组成部分，其理论批评多受释、道思想和理学的影响，又受日益发展的书画及音乐艺术的渗透；文学创作本身除传统的诗文以外，还有因都市商业经济发达而兴起的词曲和小说等多种文学样式。当我们立足于作家在文学创作中所反映出来的思想倾向，结合文学理论批评，对有宋三百余年文学思想发展的历史和演变脉络作综合全面地考察时，可以清楚地看到：一种创作倾向形成思潮，常伴随着相应的理论批评，理论批评作为审美经验的概念抽象，明白地喻示着整体思潮的动向，是我们把握文学思想演变的捷径。但它还只是荡漾于文学思潮表面的波涛，隐藏于波涛之下的士人心态和社会思潮，才是支配文学思想发展的潜在主流和真正原因。它涉及到作家的心理结构、创作个性、思维方式和价值观念等更深层次的内容。这些内容决定着一个时期作家在各种文学样式中体现出来的共同的创作倾向，以及不同作家群体和文学流派之间审美追求的差异，并且在很大程度上影响着理论批评的深度和广度。因为任何作家和批评家对文学本质的认识思考和概念抽象，其实都依赖于更深层的心理体验和文化积累，它限定着人们理性思维的基本走向，构成文学思想发展的内在逻辑。

一、宋代文学思想的基本格局

从一开始，宋代文学思想就呈现出既强调政教功利，又重视艺术审美的双重发展格局。在重建儒家道统和文统的过程中，宋代作家以“文起八代之衰，道济天下之溺”的韩愈为榜样，主张文由道出，强调文学在维系社会伦理纲常秩序中的道德教化作用，到北宋中叶演变为经世致用思潮，诗文革新与儒学复兴一度结成联盟，文学被视为“明道”、“致用”的工具。其积极意义在于激励士风，唤发作家忧国忧民的济世热情和社会历史责任感，从而具有一种公而忘私、以天下为己任的襟怀。所谓宋代士风，这是一个很重要的方面，从北宋古文家关于政治改革的议论，到南宋爱国词人围绕主战与主和问题发出的豪放呼声，以至宋亡之际遗民作家的悲凉慷慨，都可以明显地感受到这种维系社会纲常秩序的士人群体意识的自觉风范。但宋代士风的另一方面却是对个体内在生命精神的珍惜，对情感性灵的省思、品味和感悟。从宋初向内收敛的创作心态和平淡清远的审美趣味，到北宋中叶以后对理趣和老境美的追求，以及南宋作家的重机趣、求高妙、讲别材别趣、主骚雅清空等，可看到文人士大夫把超功利的审美活动视为生命存在的真正意义和目的，形成一种追求内在精神超越的文化品格。不是外在的社会政治的事功和道德实践理性，而是内向的治心养气和表情写意，成为支配宋代审美观念和文学思想发展变化的主导因素；不是传统的言志载道的诗文，而是“专主情致”、细美精巧的词，成为更能体现宋人丰富复杂细腻的主体心灵、生命情调和精神风貌的一代之文学。

如何解释宋代文学思想发展过程中出现的这看似背离的矛盾现象呢？

最根本的原因自然要从当时的社会现实中去寻找，从整个中国封建社会的发展来看，自中晚唐已进入“夕阳无限好，只是近黄昏”的衰落阶段，宋代则在各个方面都表现出衰退的趋势。政治上对内的高度集权专制和对外的妥协退让，使得北宋有识之士的改革之举往往难见成效，南宋主战派与主和派的论争也无一不是以主战派的失败而告终。封建帝国江河日下的衰亡已成为难以扭转的历史必然，任何人似乎都无回天之力。因而在社会政治的事功方面造成了整个地主阶级自信心的萎缩、进取精神的衰竭和脆弱伤感性格的形成。这在宋初有名的宰相寇准所写的“报国自知无世用”的诗句，和那些大量有关“残阳”、“夕照”的咏叹中，就已明白地透露了出来。于是士人只能转向内心，在个人的情感生活中品味人生存在的价值和意义，不求功业的轰轰烈烈，但求心境的淡泊闲静，一种内敛平和的文化心态里蕴涵着“无可奈何花落去”的世纪末的悲凉。

在许多宋代作家身上，这种悲凉之感与他们以天下为己任的襟怀是相通的。宋代重文轻武、优待士人的基本国策造成了一个庞大的以士大夫知识分子为主体的官僚地主阶层。宋代政治实际上是文官政治，来自社会中下层的世俗地主知识分子掌握着上至宰相、下至州县长官的权力，是社会的真正主人。这种阶级地位决定了他们要把治国平天下作为自己应尽的义务，中国儒家知识分子那种根深蒂固的兼济参政意识也不容许他们坐视国家的衰亡。北宋中叶，当范仲淹率先提出“士当先天下之忧而忧，后天下之乐而乐”的要求后，很快在欧阳修、王安石、苏轼等一大批地主知识分子中得到了热烈响应，激动了一代读书人的理想和豪情。但封建专制政治的保守腐败，使任何想有所作为的士大夫知识分子都饱受宦海沉浮、屡遭贬谪的磨难，在外在的社会政治事功方面难以有

"乐"的可能性,所谓"后天下之乐而乐"对宋代士人来说只是一种可望而不可及的良好愿望。但"先天下之忧而忧"的社会承担精神和责任感,作为一种忧患意识凝集在士人心态里,影响着作家的抒情方式和行为方式,导致了作家对社会政治的关注和批判,同时亦具有一种知其不可为而为之的人生悲凉之意。尽管可以在有为而作的诗文里爆发出豪情,有雄健的气格,但并不痛快淋漓,而是带着深刻的危机感、迟暮感,无可奈何的情绪,难以言说的深思。它驱使作家转向内省,到宁静淡泊的诗情画意中寻求精神寄托,在超功利的审美境界中追求个体生命精神的自足自乐和逍遥旷达。

这样一来,宋代士人由维系社会政治秩序的群体自觉产生出来的忧患意识与人生悲凉所导致的对个体生命的珍视奇妙地结合在一起,形成一种特殊的文化心理结构,即由外向内,由动返静,于主体心灵的静观内省中寻求化解由外在社会政治动荡所造成的痛苦忧患,构成一种入世而超世的内在超越模式。一方面,儒家的积极入世精神和社会历史责任感,使宋代士人总忘不了裨补时阙、忧国忧民;另一方面,佛家的禅悦情趣与道家的自然逍遥之旨成为化解忧患的出路,使外在社会政治造成的强烈压抑和痛苦在静观内省中化为心灵的淡泊宁静。这种转变在王安石的文学创作活动中表现得尤为明显,只要把他早年以"治教政令"为"文"的功利主义理论与晚年所写的空灵明净的小诗联系在一起,就可以看到表面上似乎背离的强调政教功利与偏重艺术审美的文学思想,追溯到其深层的士人心理结构中竟是彼此关联着的。由此可见宋代士人心灵的复杂和深邃,而越是复杂深邃的心灵,就越能兼蓄包容许多彼此矛盾的情感成分,分别对作家的创作思想施加不同的影响,可以有所偏重,但并不偏废。

社会政治对文学思想的影响是巨大的,但不是直接的,需要经

过文化心理这个中介。作家的创作并非像镜子一样直接映照现实，而是经过心灵的折射。宋代士人所具有的基本心理结构，使他们在不同的文学样式的创作中，均体现出相同或相近的创作思想和审美追求，既可以文为诗，也可以诗入词；既能正襟危坐，议论说理，又可以任情恣性，哀感顽艳。入世而超世，深刻而平淡，敏心善感，深于哀乐，可又能自我排遣，无所系念。这种心态在宋文、宋诗、宋词里都有较为充分的体现。如宋代古文家除了继承"文以载道"的传统，使散文创作具有"明道"、"致用"的作用外，还增加了古文的抒情性和文学性，使之具有抒情写意的功能，创造出了融议论、抒情、叙事为一体的成熟的散文文体和平易畅达的散文风格。在艺术表现方面，贵平实而去险怪，尚淡朴而去繁缛，重言理叙事，但也讲究意态情韵，此皆与士人心理相合而出于自然。同样，宋代诗人除了在创作中形成"以文字为诗，以议论为诗，以才学为诗"的倾向外，还以彻悟人生而思虑深远的老境为极宜，重写心写意写性灵，没有强烈的情感的喧哗和词采的眩耀，富于心灵的幽深和意趣的淡远。最能反映宋人内心情感幽深细美的文学样式是词，宋词在发展过程中形成的豪放与婉约并非完全对立的两种风格，如辛派词人在用词来表达豪情壮志时，也写有情致缠绵的作品，即使在他们抒写逸怀豪气的词里，也多具婉约之美。与诗文创作不同的是，作家在用词来表达自己悲壮豪迈的情感时，亦多取资于细事微物，如"琼楼玉宇"、"斜阳草树"、"红巾翠袖"等，极尽细巧精美之能事。故词更能反映宋人返归于内心时那种细腻、敏锐的情绪颤动，以及对生命本体朦胧追求的个性意识，因而也就更真切地体现了宋人特有的生命情调和精神风貌。

正因为宋代文人在各种文学样式的创作活动里都不同程度地反映出士人心态中入世与出世、功利与超功利、群体道德意识与个

体情感体验等不同构成因素的对峙和交融，宋代文学思想才形成了强调儒家的道统和文统而鼓吹文学的政治伦理功用价值的正统理论，与追求表情写意而偏重于庄禅空灵境界的审美思潮并行发展的基本格局。

二、创作个性、文学流派与文学思想

在宋代文学思想发展过程中，一种创作倾向形成思潮，一种理论主张为许多作家所信奉，往往意味着一个文学流派的产生。文学流派多以某一位或某几位代表作家作为领袖或榜样，代表作家的名誉和声望是建立在改变一时文学创作风尚和对其他作家的巨大影响的基础之上的，他们的创作个性和艺术人格在文学思想的演进过程中起着十分重要的作用。

宋初唱和诗风的流行已很明显地表露出宋代士人那种不求功业成就但喜心境闲静的内敛心态，可这种较为普遍的士人心态在不同学养和身份的作家的创作中却有完全不一样的表现形式和艺术风格，形成了不同的诗派，如“白体”、“西昆体”、“晚唐体”。但从命名即可看出，宋初的各个诗派均以唐人为榜样，严格地说，还没有形成自己独特的创作个性和艺术人格，文学思想基本上还处于沿袭前人而求发展的过渡阶段。

北宋中叶的诗文革新是宋代文学思想演变的转折点，它以古文运动的再度复兴为契机，带有以复古为革新的温和性质。一方面是经世致用思潮的兴起，另一方面却是平淡清远的审美趣味的流行，文学思想的发展具有兼顾政治功利、伦理说教和艺术审美为一体的包容性质。最能体现这种思想倾向的代表作家是欧阳修，作为“庆历新政”的积极参与者，他主张文学为政治改革服务，在思

想上主张恢复儒家圣人之道，是个德高望重的儒者，可又具有缠绵旖旎的情怀。他是宋代的古文大家，同时也是新型骈体文"宋四六"的高手，读他的诗，可以感受到情感的俯仰跌宕，但又得到理智的节制。他的词虽承袭南唐风格，多男女恋情描写，但蕴藉含蓄，不乏诗人雅趣。在他的创作中，可以看到多种不同因素的综合和彼此制约，具有一种平和的性质，如仅举一端来衡量，这种平和的创作个性或有未能尽人意之处；然合而观之，则兼有众长，卓然不可掩没，足为文坛楷模。于是在欧阳修门下聚集了一大批具有各方面才能的作家，虽无流派之名，而有流派之实，在散文创作中形成了一种平易畅达的群体风格，并影响到骈赋。诗歌创作由雄豪奇峭归于平淡隽永，主气格贯穿而摒却浮艳。作家们所追求的既不是华词丽藻的铺陈，也非单纯阐明圣道的高头讲章，而是能表明潇洒淡泊之意和闲静趣远之心的简练淡朴，反映出宋人特有的个性色彩和精神风貌，开始了宋代文学思想发展自具面目的时代。

在宋代作家里，创作个性得到充分发挥并产生了巨大影响的，无疑当推苏轼。他是宋代文学思想发展到成熟阶段的代表人物，一生忧患而乐观旷达，以儒家积极入世之精神，融合佛道庄禅清旷出世之襟怀，入世而超世，超世而入世。身居高位时，胸有山林清旷之趣，淡泊名利，人格高尚，决非贪权恋禄之政客；屡遭谪贬而处江海时，仍存忠义用世之志，随缘自适而秉性坚贞，放旷中有浩然正气，异于颓废疏懒之名士。这种人生境界已超越了传统儒家达则兼济天下、穷则独善其身的行为模式，有入世的执著，但无儒者的迂腐；有出世的超然，但非隐者的遁世。不过于热衷社会政治而趋于激进，亦不因淡泊利禄而堕入空寂，无论穷达进退，都能在内心精神领域保持住主体的思想自由和人格的独立。这是宋以后中国封建社会后期士大夫文人追求的最高境界，苏轼是能达此高境

的第一人。他的政治态度，生活行为，他的个性情感和人格风度，无不具有入世超然的特点，并突出地反映在他贬谪黄州后所写的一系列诗词文作品里，形成一种自由潇洒的艺术人格。

这种艺术人格集中反映了宋代以天下为己任的士大夫文人身处忧患时于审美创作中寻求自我超越的人生追求，对文学思想的发展有深刻的影响。当时苏门一派的作家，都把“不俗”作为创作的标准。所谓“不俗”首先是一种人格要求和精神境界，以胸次清旷为条件，要求作家脱心志于俗谛之桎梏，于空静中深入万物之核心，独与天地精神往来，得其理趣；进而以造化的生机表达洒落的襟怀和自由的心灵，随物赋形，无不清新自然，达神逸之境，具备超越世俗的高格。这是苏轼的创作个性所展示的艺术高境。次之者如黄庭坚，往往只能从“不使句弱”、“不使语俗”等句法格调方面加以追摹；但诗人造句用语的俗与不俗，最根本的还在于作者的胸襟，将胸襟推进到人格的陶冶，则是进一步的发展。苏、黄诗学都把治心养气做为诗人人格涵养的重要内容，以培养高雅的趣味，精深的学识和优美的情操。南北宋之际受他们影响的一大批作家，无论是否属于江西诗派，都把格高奉为创作宗旨，这是重视作家人格的文学思想的延续。苏、黄等人的学陶学杜，首先是看重陶渊明那种落尽豪华见真淳的胸襟，杜甫那种忧国忧民、忠义笃厚的品格，陶、杜并举反映了宋代文人那种入世而超世的人生态度对理想人格的双重要求。但作家艺术人格的实现还有赖于语言表现的艺术才能，从某种意义上说，作家创作的成功与否，就看他是否能改造既有的语言模式，创作出最适合自己创作个性的新的语言表达方式。所以陶诗那种自然简朴的语言表述方式和杜诗在语言技巧上的变革创新，也同时为宋代作家所看重，“道”、“技”两进成为苏门一派作家的共同追求，由此导出对于诗歌句法、用典、炼字的重

视和强调。

作家的创作个性和艺术人格属于主体心灵在审美活动中的具体表现，但也不免要受到客观社会环境的限制。北宋后期，随着封建专制政治的腐败和文网严密，以苏、黄为代表的文学思想受到了来自官方的遏制。苏轼那种自由潇洒、嬉笑怒骂皆成文章的创作个性越来越不合时宜，易给诗人带来政治上“讪谤侵凌”的罪名。相较而言，黄庭坚那种偏于内敛，以思致细密、风格瘦硬为特征的创作个性，则能在一定程度上避免因诗而取祸，适应专制政治高压之下作家退避社会政治而洁身自好的创作要求，为江西诗派所继承，演变为宋代流行最广、影响最大的一个诗派。当然，以黄庭坚为宗主的江西诗风的盛行还有艺术上的原因，诗人中像苏轼一样的真才子毕竟不多，一般人学诗可走的道路，除了在句法、意格、声调等人力所能及的范围内进行努力外，实无更简便的方法。诗要成派，有众多的追随者，得有法可依才行，故江西诗派唯句法格律是求而蔚为大宗。但艺术的真谛在于创造，要从有法到无法，表现出创作者独特的个性和风格，才是真正的艺术品。在江西诗派无人不谈句法而多数“偃蹇狭陋，尽成死法”的情况下，苏轼那种无意为文而文已至的才情和气度，往往给诗论家们更多的启迪，从一个方面促成了“活法”理论的产生。

从南宋作家对“活法”的重视不难看出，人们已意识到文学创作并没有固定不变的方法可循。严格地说，作家的创作个性具有不可重复的性质，无论是重复别人还是重复自己都意味着创造力的衰退。似之者生，学之者死。因此，当一个时期的代表作家文成法立，以自己的创作个性和艺术人格开创了一种风格流派而推动了文学思想发展的同时，也给后人的创新和突破带来了较大的困难。江西诗派的形成，曾使南宋初期的许多作家的创作处于以黄

庭坚为代表的江西诗风的影响之下，屋下架屋，愈见其小。以至当陆游、杨万里等南宋“中兴”时期的作家出现于文坛上时，都要经历一个摆脱江西诗法束缚的艰难过程，才能别开生面，各自树立。诗不成派，不足以形成思潮；而一成派，定下门户宗旨，立下创作法规，难免产生流弊。因此当杨万里以独具一格的诚斋体开创了新的诗风而被视为诗坛领袖时，他自己并不肯以盟主自任。他是江西人，诗却饶有晚唐异味，反对只知江西而不知唐人，也反对尊唐抑宋，要求破除任何门户之见，讲自然机趣和抒写性灵。当时与他创作思想相近或受他影响的作家，已形成具有流派性质的文学集团，而每个人又能充分显示自己的创作个性，推动了这一时期文学思想的发展。到“永嘉四灵”正式打出“晚唐体”的旗号而获得众多的追随者时，文学思想的发展就日见式微了。此后的江湖派诗人，也只是在对自身创作进行反省批评而不受门户之见的束缚时，才为文学思想增添了新的内容。

各种文学流派的形成和代变，构成了宋代文学思想发展的重要内容。文学流派的形成有两种情况：一种是有流派之实而无流派之名，如北宋嘉祐时期欧阳修周围聚集的作家群，元祐时期的苏门文人，南宋隆兴年间的豪放派，以及杨万里“诚斋体”所代表的诗风等；另一种是公开打出流派的旗号并有明确的创作宗旨，如西昆派、江西诗派、江湖派等。前者是在创作实践中自然形成的具有某种共同创作倾向的文学群体，代表作家的出现，使这种创作倾向典型化了；但其创作个性和艺术人格开始时只有代表性而无规范性，受他影响的作家只是在创作追求方面与他有相似之处，而具体的艺术表现方式则是充分个性化的，并不拘于一格。后者一开始就以某种创作风格作为规范，代表作家的作品成为人们学习模仿的对象，其艺术表现方式也为后继者所沿袭，具有浓厚的宗门传承意

识。这虽能壮大流派的声势和阵容，但对文学思想的进一步发展有消极的限制作用，反不如只有流派之实而无流派之名的作家群的出现，更能体现风格流派在文学思想发展过程中所具有的推陈出新的积极作用。也就是说，代表作家的创作个性和艺术人格具有典型意义和规范作用的双重性，当它作为一种自然形成的代表着新的创作风尚的典型出现时，对文学思想的发展有着积极的推动作用；而当它被尊奉为一种创作规范时，对文学思想的演进则具有消极的滞后作用了。

三、新禅宗和理学的影响

如果说作家的心理结构和创作个性体现了士人心态作为影响文学思想发展的内部因素的主导作用的话，那么作家的思维方式和价值观念的变化则反映了外部社会思潮对文学思想的深刻影响。

社会思潮由一般的社会心理和社会意识形态的理论体系所组成，在反映一个时期社会群体生活的情感、心境、性格、习惯等方面，与士人心态有某种直接的联系，但它更主要的是以哲学思想、政治主张、伦理意识等理论化、系统化的观念形态出现。在宋代这样一个以士大夫文化为主体的社会里，社会思潮所表现的观念形态的理论变化，主要体现为哲学思想上儒、道、释三家的进一步合流蜕变和新儒学——理学的出现。哲学是社会思潮的理论体现，更集中、更明确地反映了一个时代人们的思维取向和价值标准；当它一旦凝结在影响作家创作的心态里，就冲淡了社会时代所赋予它的具体内容，成为影响作家思想的思维方式和价值观念了。哲学对文学思想的影响，也主要体现在这些方面。

自六朝以来，儒、释、道三教合流成为中国思想文化发展的主导趋势，到宋代，这种文化发展已进入完全成熟的阶段。士大夫阶层里老庄化了的佛学新禅宗的流行，和僧人的士大夫化，进一步促进了儒、佛的融合蜕变。宋初名僧智圆明确提出了“修身以儒，治心以释”的主张，此时理学还未产生，儒家的心性义理之学隐而未显，士大夫的治心养气多归于释、道。这是因为儒家的修身，在于以名教纲常维系社会的稳定，具有规范性和约束性，不如老庄的自然逍遥之论和禅宗的“心性本觉”之旨，更契合士人追求精神自由和个性发挥的需要。在宋代三教合流的思想发展过程中，佛老庄禅已融为一体，人们所说的禅思想，多数是老庄的思想，或是儒家思想。因为禅所追求的不过是心境上的东西，重视直接而具体的内心体验，强调不立文字，所谓“心性本觉”，指清净空明的心境觉悟，具此心境则表里澄明、了无挂碍，于静默冥想之中，有一种体察细微、宁静幽远的心之喜悦。在宋初，佛学与文学的关系，主要体现为这种禅悦情趣对士大夫文人思想和创作的影响，它与道家崇尚自然淡朴的思想和儒家“独善其身”的人格美追求相结合，形成了以内心宁静和精神解脱为核心的追求平淡清远的文学思想，反映出宋人喜静不喜动、重内轻外的思维取向。

禅悦情趣为宋代文人提供了一个保持心理平衡和人格完整的退避之地，居士佛在士大夫中十分流行。北宋作家在以社会政治改革为目的的“经世”活动中所遭遇的种种现实的悲愤、压抑，往往通过“治心以释”而得到化解，外儒内佛或亦儒亦佛是这一时期作家的基本精神风貌。如欧阳修早年曾写过辟佛的《本论》，认为礼义为胜佛之本，可晚年却自号“六一居士”。杰出政治改革家王安石暮年所写的空明宁静的小诗亦多具禅趣和禅意。但真正契入禅理，“深悟实相，参之孔老”，把性自清净的禅悦与逍遥齐物的庄周

思想结合起来，拓展了文学创作的心灵境界和思维空间的作家是苏轼。他在《送参寥师》中主张将僧人的空静用于诗人的观物，所谓"欲令诗语妙，无厌空且静。静故了群动，空故纳万境"。静默的观照是诗人把握万物运动和生命节奏的基础，澄观一心而腾踔万象，方能于空寂中见生气流行，于色相世界的感觉体验中直接领悟生命的心性本原。这是构成禅境的心灵实相，也是艺术灵感诞生时的心理状态，作家活泼自由的心灵感悟和艺术联想是在凝神状态下的静默观照中产生的。有此空明灵觉之心，方能容纳万境而灵气往来，驭风骑气，独立于万物之表；任性逍遥，与造物者游，获得艺术创造的自由。

这种诗禅相通之论，使禅由"本来无一物"的清净空明心境的神秘体验，成为诗人观物的特殊方式，由否定世俗情欲而寻求人生解脱和精神归隐的禅悦情趣，变为活泼心灵和自由精神"了群动"、"纳万境"的艺术创造，淡泊胸襟的静穆观照与豪猛情气的生命飞跃成功地结合到一起。这种艺术转化的实现得力于庄子那种"与天地并立，与万物为一"的大美思想，得力于庄子那种重视个体生命和人格独立而追求超现实的绝对精神自由思想的启迪。苏轼自幼熟习老庄道家学说，庄子思想是其言禅的基础。其他作家也莫不是如此，他们在诗画作品中表现出来的禅境，骨子里都带有庄学的艺术精神。若不了解宋代士人中流行的新禅宗的这一特点，仅据佛学的禅理言诗，是很难将两者连在一起的。事实上，苏门一派的文人在以内心存养论诗的过程中常常是释道不分、庄禅合一的，正所谓"道机禅观转万物，文彩风流被诸生"。

自苏轼之后，以禅论诗或以禅喻诗就成为宋代文学思想发展过程中十分突出的现象，表明宋代士大夫文人所理解的禅学已经与文学创作和批评结下了不解之缘。新禅宗对文学思想的影响是

多方面的，如"以心传心"的宗门传法意识在江西诗派形成过程中的作用，以禅理、禅趣入诗等，但最根本的却是在艺术思维方面。在老庄思想的影响下，中国文人的创作本来就具有一种注重内心的直觉体验，在虚静状态下驰骋想象，追求言外之意和象外之象的艺术思维传统；而禅宗那种以清净空明的"心体"为本的神秘体验，把虚灵明觉之心提到了本体的高度，成为超物我超时空的绝对存在。这就进一步促成了作家以内心体验为主的直觉思维的发展，构成了以主体自身内在情感心灵的反省、体验、品味、感悟为主，而不注重外界客观事物描摹为特征的内向型的思维方式，突出了冥想和直觉在艺术创作中的地位和作用。诗人的冥想并非万念俱灰、林中坐禅时的一无所思，而是寓意于物而不留意于物的静默观照，是无所住的心灵的自由活动。这种心灵活动具有不属有无、不通言语的特点，完全以个体的直观感受和体验为中心，诉诸于感性心理直觉而非理性思辨。这种"无思之思"能使作家的思维突破既有的语言规范和理性框架，充分反映出自己对生命的独特感受；但也如鱼饮水，冷暖自知，带有超验的自我心灵感悟的神秘色彩。因此当时的许多作家只能含糊其辞地称之为"学仙"和"参禅"。

内向型思维方式的形成，使治心养气成为作家心灵涵养和人格完成的重要方式，开宋人以内心存养论诗之门，这固然是社会思潮使之然，但也与诗歌创作的特殊性有密切关系。对于诗人来说，真正重要的并不是对客体的理性分析，而是主体的感受，是对生活现象的综合体验，对复杂人性和深邃心灵的整体把握；哪怕这种感受和体验不能用语言完全表达出来，只能提供某种幻象和喻示，也比明白无误的理性归纳要强得多。这或许是以禅喻诗能够在文学批评中流行开来的又一个重要因素。在南北宋之际和南宋中后期产生的大量诗话著作里，把作诗与参禅相提并论已极为普遍，源于

禅宗"公案"的一些话头,如"饱参"、"活法"、"悟入"等,已成为常用的文学批评术语。被称为"公案"的禅问答最能体现禅在思维方式上的特点,那就是用毫不相关的机锋语和形象性的语言动作,破除理智的束缚,截断常识的情解,启发人们用形象直觉的方式去领悟那些被认为不可言说、不可思议和不可传达的东西。所以禅悟不是抽象思辨能达到的,只能是一种带有非理性色彩的直觉感受和体验,直觉绝非单纯的感知,而是与情感、想象、体验交融在一起的多种心理功能的综合。禅的悟道一般都要经过一个"饱参"的实践过程,而且必须摆脱任何"法"的束缚,具有自家作主的精神,才能在某一刻产生超凡入圣的"悟入"。剥去宗教神秘的外衣,禅的实质无非是直觉体验、自由联想和瞬间顿悟,这与诗人创作时的运思方式确有契合之处,对于克服宋诗发展过程中出现的"理障"、"事障",认识审美观照、艺术想象和灵感触发在诗人构思中的重要性,都具有重要意义。故严羽在《沧浪诗话》里明确提出:"禅道惟在妙悟,诗道亦在妙悟。"主张诗人创作应"不涉理路,不落言筌",并以"妙悟"为核心,对诗人创作的特殊性和诗歌的审美特征作了深入的解说,从而建立起与传统诗论不同的新的艺术思维理论。

由于整个宋代的思想文化走的是追求内在超越的发展道路,因此禅宗那种以内心体验和彻悟为主的内向型思维方式,不仅能见之于文学创作和批评之中,也影响到了理学。与苏轼同时的理学宗师二程讲得最多的"涵养须用敬"的修养工夫实出自禅宗,在程门后学以情感未发时的心理体验作为提高人品的修养方式的过程中,亦可看到禅宗禅法的影响。事实上,如何在人生境界和修养工夫方面改造吸收佛老庄禅的生存智慧,作为儒者提高精神境界的方法,一直是贯穿理学心性论的主题。朱熹并不讳言自己早年留心佛学,"也理会得个昭昭灵灵底禅",因为这只关系到思维方式

上的相同或相近,无关儒、释两家在思想内容和根本追求方面的不同。虚灵明觉之心,既可以通向重视个体生命和精神自由的审美创造活动,也可以产生出维系群体和谐的道德自觉,理学家几乎都是在澄心静坐时转向天理的。前者是庄禅所追求的境界,以心灵幻象的直观、生命体验的传达和物态天趣的妙悟为内容,带有超功利超现实的性质;后者是理学心性修养的基础,目的是在根源之地为人们的思想行为提供评判是非、善恶、好坏的价值标准。就大体而言,庄禅所喻示的心灵活动近于审美,多与作家创作有相合之处,而理学的心性论则属于社会伦理哲学范畴。美是自由的象征,在审美领域人们可以个人自我为中心,抒写性灵,歌唱情感,充分发挥其任情不羁之个性;但若施之于社会现实生活,则将使群体纲纪的约束趋于解体。理学之所以能取代禅学,正在于它能入室操戈,于心性根源之地指明天理的存在,把伦理提高为本体,为社会树立起具有普遍性和约束性的价值标准,适应了封建社会后期道德政治的需要。从宋代哲学思想演变的过程来看,禅宗的衰落和理学的兴盛几乎是同步的。

理学对文学思想的影响,主要体现在价值观方面。

理学家继承了儒家圣人政治修、齐、治、平的社会理想,把以名教纲常维系封建社会政治秩序的"经世"看作是当仁不让的神圣使命。"以天下为己任"虽是朱熹对范仲淹下的评语,也代表了宋代新儒家对士人的一种基本要求。理学的奠基者之一,与范仲淹有师徒之谊的张载,自谓其为学宗旨是:"为天地立志,为生民立道,为往圣继绝学,为万世开太平。"可以说,正是这种对国家、社会、政治的终极关怀,促成了宋代以强化纲常伦理为目的的"宗经复古"、"明道致用"、"垂教于民"等功利主义文学观念的盛行,要求文学承当起社会政治教化的重任,是否有益于世用成为评判文学作品价

值的重要标准。石介对西昆体的批评，主要就集中在文人创作“淫巧侈丽，浮华纂组”而无关圣人之道方面，并且把它与佛老思想联系在一起。这是因为文人之文的特征在于其偏重个体生命感受和体验的传达，以抒写情感性灵为目的，本不考虑其有用与否；此乃导源于老庄所说的“无用之用”和“虚静”，而佛学的空静施之于文学，显然又使其离世用更远了。以二苏为代表的“蜀学”之所以被理学家斥为异端，在于其以三教合一为旨归，释道色彩较浓而近于禅，苏轼与二程之间的分歧，不仅反映出文人与儒者的不同，也有思想渊源和价值观念方面的对立。理学家反对作文作诗，公开提出“作文害道”和“作诗无益”的主张，一条重要的理由就是虚文无用，被古文家尊为楷模的韩愈因以文人自立而被理学家讥讽为“倒学”，诗圣杜甫抒情写景的诗句也被程颐斥为“如此闲言语，道出做甚”，遑论其他。从宋代文学思想发展的实际来看，仅从政治功利的角度出发，以有用或无用来衡量作家作品的优劣好坏，尽管可以促使人们重视文学的社会价值，在政治变革或国家多难的关口充分发挥文学辅时及物的教化作用；但若加以狭隘的理解和片面的发挥，势必成为束缚文学发展的消极因素。所以理学之于宋代文学思想，更多的是负面的影响。

理念意识的增强是宋代文学思想发展中的突出现象，即便是注重文学审美特征和艺术表现形式，在思想上受佛老庄禅影响较大的作家和批评家，也把能反映事物发展变化规律的“理”作为艺术表现的一个重要内容。如苏轼主张作家观物时须“尽其自然之理”，黄庭坚认为作文“但当以理为主”，姜夔所说的诗的“四种高妙”里就有“理高妙”一项。严羽虽力主诗歌创作“非关书”、“非关理”，但也说：“然非多读书，多穷理，则不能极其至。”因为文学创作不纯然是生命的感受和体验，也是一种对事物和自己的认识和理

解。只是作家的这种认识理解与对具体事物的情感体验是连在一起的,因而所言之理往往具有生动、形象、感人的特点,也就是说具有理趣。但理与理趣并无必然联系,强调理趣,也容易产生抽象言理的弊端,宋代许多空谈性命之理的学人之诗就毫无理趣可言,理学的兴起从思想上助长了这一偏向的发展,形成一股唯理主义的文学思潮。

理学家所言之理,已非自然之理,而是性理,所谓"格物致知",并非对客观事物的认识,而是返求于内心时对性理本体的体认。在理学家看来,理得之于天而存于心,是人心中抽象的超时空不变的道德本体;为了突出这种道德本体的绝对性和客观性,他们常在"理"字之前加一个"天"字,以示价值之重,不容怀疑。朱熹说:"圣贤千言万语,只是教人明天理,灭人欲。"天理的呈现,以主体的生理作用和情感欲望的消解为前提,以能体现封建义理、公而忘私的道德人格存养为进路。这意味着外在的人伦日用的社会道德实践,最终要以内在的主体心灵的道德自律为核心,一切价值问题归之于人的心性,由"理一分殊"来解决。理学在南宋的日趋完善和流行,使这种以道德性理为万物根本的伦理哲学成为支配作家创作的一种价值观念,散文写作向加强说理和思辨的方向发展,诗歌的道学气也日见浓郁。不少作家尽管其创作个性和思想行为并不完全符合"存天理,灭人欲"的要求,但却喜谈性命义理之学,自言传唐虞道统、明伊洛渊源;或以正心诚意自勉,注重内心的道德修养。谈艺者也须打出"明道"、"言志"的旗帜,方能自重其文。到南宋中后期,形成了崇性理而抑艺文、重义理而轻辞章的正统文学思想,把读书穷理和涵养道德正气视为文章写作的根本,主张"以诗人比兴之体,发圣门理义之秘"。诗文的文学价值完全为道德价值所取代。

可是,理学家所说的抽象的道德性理本体,根本压抑不住作家由具体生活中的情感体验引发的创作冲动。北宋的二程与苏、黄,南宋的朱熹与“中兴四大家”,都是同时代的人,理学兴起和全盛之日,正是两宋文学创作繁荣之时。理学家是反对作诗的,可也常常抑制不住地作上几首;在他们所讲的存天理灭人欲的存养过程中,有着明显的情与理、公与私、义与利的紧张对峙。理学家是以极其严肃的态度对待人生的,对于现实世界中人的生存本能和情感欲望,时时有一种大敌当前的焦虑,希望通过“持敬”、“克己”的修养获得一种忘我的心理体验和无私的纯正情感,达到与天地合德与万物同体,致广大而尽精微,极高明而道中庸的崇高境界。因此,理学家的“穷理”,不仅仅是对形而上的性理本体的体认,也是一种追寻“孔颜乐处”的具有仁者胸襟和圣贤气象的理想人格的自觉。这种理想人格体现的是主体内心超越性理本体与情感世界之间的对峙的“中和”之美,在朱熹以“心统性情”为基本命题的心性理论的建立过程中,就可以看到他寻求“中和”的努力。作为一个理学家而兼有诗人身份,朱熹对于道与文的体用关系,情与理的对立和统一,无疑具有深刻的体验和较为全面的认识,在他以道德为本体的文学思想中,并没有完全否认诗文的文学价值。朱熹的文道观是调和了周、程以来理学家的理论和韩、柳、欧、苏等古文家的创作而形成的,他对诗歌创作的要求是以情寓理和以理节情,将出自个体的情感体验与群体的社会伦理规范结合起来,从而赋予儒家“中和”之美的文学思想以新的时代内容。这种既强调文学的道德伦理的社会功用价值,又不完全排除文学创作自身的审美价值,而是主张善美合一的价值观,不仅较易为作家所接受,而且也符合中国人重伦理的民族性格和审美心理,其影响也就更为深远。这正是朱熹比其他理学家都要显得高明的地方。

四、世俗化文学思潮的崛起

在谈到社会思潮对宋代文学思想的影响时，除了流行于士大夫阶层、反映上层社会思想风貌和文化意识的新禅宗及理学之外，不能不注意到伴随着城市商业经济繁荣而出现的反映下层社会世俗人情和审美趣味的市民文艺思潮。尽管它还只是一种民间社会习俗和心理的感性反映，停留在讲唱文学阶段，没有形成理论化系统化的观念形态，也不如士大夫文学那样高雅精致，但却有着广泛的群众基础和生命力。宋代不少作家的词曲和笔记小说的创作，程度不同地带有市民文艺影响的痕迹，以俗为雅成为文学思想运动的一个有机组成部分。当城市经济进一步发展，市民阶层日益壮大之后，市民文艺所反映的世俗化文学思潮，不仅带来了中国小说创作观念的深刻变革，也影响到人们对文学的社会作用、艺术价值和表现形式的认识。

世俗寒门地主取代门阀世袭地主而在社会政治生活中占主导地位，是宋代社会所产生的一个前所未有的重大变化。宋代士大夫多为出身于社会中、下层的世俗地主知识分子，他们与商业地主和市民阶层本身就有某种思想上的天然联系，这在那些未登仕途、流落市井江湖的文人才士身上体现得尤为明显。即使是那些已通过科举进入统治阶级权力机构的官僚文人，在忘不了经世济民裨补时政的同时，也免不了秦楼楚馆、花间月下的沉醉。无论德高望重的文臣，还是流落不遇的游士，都能在他们身上看到放浪形骸、追求官能享受的"荡子"和"狎客"的一面。对带有自然生理本能的男女性爱的歌咏，对狎妓饮酒的世俗生活的玩味，成为宋代文人情感生活和文学活动的一部分，自然这主要反映在词曲的创作里。

作为一种起源于民间的和乐歌词，词在一开始并不为士人所看重，不像诗文那样被用来载道言志，而只是作为娱乐生活的点缀品。正因为如此，它才能更为真切和自由地反映出士大夫作家隐藏于道貌岸然的庄重外表之下的内在情感欲望微妙颤动的生命底蕴，成为自娱或娱人的表现方式。宋词在发展过程中始终带有谐俗的市民文艺色彩，因而在一定程度上起到了突破封建道德理性束缚的作用。如柳永在采用市井新声作词的过程中，不仅写出勾栏妓女对爱情的执著、忠诚和勇敢，也把民间秦楼楚馆那种毫无拘检的情欲和放荡表现了出来；精神上的诗意追求和生理感受的具体描写统一在一起，具有雅俗并陈、相得益彰的艺术效果。柳永词之所以能风行朝野，受到社会各阶层的喜爱，这是一个重要原因；同时也较为典型地反映了士大夫文人未能免俗的一面。因此，如何才能化俗为雅也就成为文人创作所面临的一个重要课题。就词学思想的发展而言，从苏轼的"以诗为词"，周邦彦等人的化用唐人诗句入词，到姜夔的以江西诗法作词，可以看到词的雅化或诗化，已成为宋词发展的主要方向，从而使词逐渐演变为可脱离歌曲演唱而独立存在的抒情诗体。可是这并没有从根本上改变词为艳科的传统，词的体制和声调依然保存了以燕乐为代表的民间俗乐那种情致缠绵、婉约曲折的特点。如果说诗宜雅、曲近俗的话，那么词则介于雅俗之间，词这种诗体的生命力也就在这里。

需要指出的是，宋代士大夫文人所追求的高雅和脱俗，并非指外在行为和表现方式的与众不同，而是指内心的感受和意趣异于常人；因此在家娶妻纳妾，饮酒作乐，仍自称为佛门居士，身处闹市尘境，亦可视为归隐。这种人生态度既保证了他们在寻求内在超越的精神活动中心灵的高洁和人格的雅逸，又能在现实世俗生活中进退自如，随缘自适。反映在文学创作上，就是不避俚俗，文雅

的生活情趣亦可用通俗的艺术形式来表达。在诗话著作中,可以看到诗人借用民间杂剧的表现方式谈诗歌创作的记载,大量出现的宋人笔记中,掺杂有许多仙怪传说、轶事趣闻等迹近小说的内容。民间戏曲和小说在艺术表现方面的特点日益受到重视,出现了文人模仿市井说唱艺术创作的准戏曲作品。即便以传统的诗文创作而言,与六朝诗和唐诗相比,宋诗所追求的平淡自然也带有更多的平民化色彩,不仅以日常生活为题材的作品占的比重较大,在语言运用方面也有不避俚俗或以口语入诗的趋向,使诗的语言运用更贴近生活。宋人的"以文为诗",除了具有议论言理的倾向外,亦含有使诗意更加直白、文字更为平实自然的意向。无论宋诗宋文,较之前人作品,都具有明白晓畅、通俗易懂的特点。

但这并不意味着宋代文人的创作与市民文艺所体现的世俗化倾向的认同。无论是化俗为雅,还是不避俚俗,文人作品体现出来的文学观念和审美意识与出自民间艺人的俗文学作品还是有很大的不同,这在小说创作方面表现得尤为突出。宋代文人的小说观受史家的影响很大,具体表现为以补史为目的和实录笔法,大量记录名人趣闻、朝野遗事的杂录和丛谈,以至史实典故的辨订和道德说教的箴规等笔记体作品都被视为小说。小说成为内容庞杂、无所不包的琐语杂事的笔录,即便其中含有一些根据前人记载或民间传闻整理创作的志怪传奇作品,也出之以实录的笔法,平实而无文采可言。因此,当宋代民间说话艺人创作的话本小说继承了唐传奇以讲述故事和刻划人物的方式来反映社会生活的小说表现技法,推进了以虚构为特征的小说创作的进一步发展而形成了自己独特的体制之后,小说已成为以塑造人物为中心,以丰富生动的故事情节全面地反映世俗人情而供一般市民消闲娱乐的大众文学样式。这种市民小说追求的是情节的曲折离奇和人物命运的人情合

理，艺术上的高雅情趣让位于对世俗人情世态的玩味，史家所看重的惩恶劝善的道德教诲为能刺激官能美感的“烟粉”、“灵怪”、“传奇”、“公案”等故事内容所代替。

从话本小说所体现的市民小说观念来看，小说应当具有完整的故事情节和鲜明的人物形象，应当具有通俗易懂的表现方式，以便能入于俚耳，供大众娱乐消遣；而不是入于文心，仅供少数文人阅读思辨。若以此衡量，被宋代官修和私修书目根据史志传统而归于“小说”类的许多文人的笔记体作品，实际上并不具备小说的性质。这意味着中国文学思想发展史上小说观念的重大变革。

宋代文人小说创作的衰落表明，小说出自民间的街谈巷语，也只有回到民间才能获得更大的发展。如果说以前的民间俗文学的发展还未能形成有影响力的潮流的话，那么宋代属于市民文学的话本小说的蔚为大观则表明：反映社会中下层市民思想感情和审美趣味的市民文艺已登上历史舞台，成为一种新兴的具有活力和发展潜能的社会文化思潮，影响着人们的精神生活和审美观念。从南宋中后期有关民间“百戏伎艺”发展情况的文人著述中不难看出，当时说话艺人的“小说”创作极为发达，受到了社会各阶层的普遍欢迎。说话艺人的活动范围和表演场所已不限于瓦子勾栏，而是遍及宫廷、官府、茶肆酒楼、寺庙街道及乡村。话本小说于题材内容和表现手法及体制文体等方面所反映出来的世俗化的市民审美观念，在傀儡剧、影戏、诸宫调、杂剧等市井伎艺中也有充分的体现，这势必要影响到人们对于文学的社会功用、文学的表现形式及审美趣味，提出新的要求。

由话本小说和民间戏剧所体现的市民文艺思潮对文学思想的影响，主要表现为把文学的社会娱乐作用放到首位和注重文学的通俗性。

受正统思想的影响，中国文人历来习惯于把政治道德教化视为文学的主要社会功能，强调寓教于乐，但无论如何，小说总是比经史诗文更具娱乐色彩。唐代的传奇创作就带有文人用以消遣娱乐、抒情逞才的性质，宋代文人的笔记小说也多用作"供谈笑，广见闻"，这是"小说"被视为"小道"和"末学"的重要因素，所以小说始终未能真正进人文人创作的中心。出于民间"说话"的小说创作则不然，宋代"说话"艺人创作和表演"小说"的直接目的是娱乐大众，人们喜欢小说，也不是由于小说能传授什么经世教诲的大道理，而在于小说的故事和人物能入于俚耳，具有一般人喜闻乐见的社会娱乐功用。在市民的小说观念里，文学的娱乐作用被放到了首位，满足广大欣赏者的文化消费和审美趣味成为支配说话人小说创作的主要动机。在所有的文学样式中，小说无疑是最具大众化的一种，因此随着当时城市商业经济的发展，小说也就因其能满足大众的文化娱乐需求而成为作者谋生赢利的手段，是最早转化为商品的一种文学样式。这也决定了它必须以广大市民熟悉的市井生活和人物为内容，必须直接认同于市民的思想感情和欣赏习惯。话本小说以及当时的民间戏剧作品，在取材和艺术表现方面的种种特点，都可以从作者娱乐大众的创作动机里得到解释。当反映上层统治阶级思想意识的理学只强调文学的社会道德教化功用时，市民阶层看重的却是文学的社会娱乐作用，其与正统文学思想的不同是很明显的。

在宋代话本小说兴起之后，小说创作已从文人的书斋案头走了出来，具有了大众文学的性质，接近生活、通俗易懂就成为人们对小说在表现形式和审美趣味方面的要求。文学作品的通俗性得到了重视，"俗"不仅不再含有贬意，而且成为一种自觉的创作追求。所谓"俗"，既指艺术表现形式，也指艺术趣味。有的文人作品

尽管语言通俗，或采用民间艺术的表现形式，但艺术趣味则脱离世情，特别是受庄禅思想影响较大的作家，其作品以无人间烟火味的空灵高逸为尚。出自民间的文学样式和表现形式到了文人手里，往往向典雅精致方向发展，失去了与生活的本然联系，其结果是文学语言与生活脱节，文言与语体断绝，文人创作多用文言，习惯于从书本上向古人学习语言。这种情况在宋代随着散体文的发展虽有所改变，但真正的变革是由民间说话艺人的小说创作来完成的。话本小说作者在吸收了文人志怪传奇创作表现技巧的基础上，用经过提炼的民间口语来叙述故事、刻划人物，使白话体小说创作达到完全成熟的阶段。它以俚语道常情，使文学创作更接近世俗生活，无论语言和文体，都符合一般市民的欣赏习惯和审美趣味，毫无文言小说那种隔断世俗之弊，在文学作品的通俗化方面具有划时代的意义。

从此以后，白话通俗小说的创作就成为中国文学发展中极富生命力的组成部分，与同属“百戏伎艺”的民间戏剧文学一道，体现了一种与传统文人诗文创作不同的全面反映市民文艺观念和审美趣味的世俗化文学思潮的崛起。

引 用 书 目

《徐文公集》 (宋)徐铉撰 四部备要本
《翰苑群书》 (宋)洪遵编 知不足斋丛书本
《二李唱和集》 (宋)李昉等撰 宸翰楼丛书本
《咸平集》 (宋)田锡撰 四库全书本
《小畜集》 (宋)王禹偁撰 四部丛刊本
《武夷新集》 (宋)杨亿撰 四库全书本
《西昆酬唱集》 (宋)杨亿等撰 上海古籍出版社 1985 年版
《元献遗文》 (宋)晏殊撰 四库全书本
《珠玉词》 (宋)晏殊撰 《宋六十名家词》本
《中山诗话》 (宋)刘攽撰 《历代诗话》本
《河东先生集》 (宋)柳开撰 四部丛刊本
《南阳集》 (宋)赵湘撰 四库全书本
《河南穆公集》 (宋)穆修撰 四部丛刊本
《逍遥集》 (宋)潘阆撰 四库全书本
《东观集》 (宋)魏野撰 四库全书本
《九僧诗》 (宋)希昼等撰 清道光十五年刻本
《忠愍公诗集》 (宋)寇准撰 四部丛刊本
《林和靖集》 (宋)林逋撰 清同治十二年刻本
《范文正公集》 (宋)范仲淹撰 四部丛刊本
《欧阳文忠全集》 (宋)欧阳修撰 四部备要本

《安阳集》　(宋)韩琦撰　四库全书本
《临川集》　(宋)王安石撰　四部备要本
《孙明复小集》　(宋)孙复撰　四库全书本
《徂徕石先生文集》　(宋)石介撰　中华书局 1984 年版
《乐全集》　(宋)张方平撰　四库全书本
《曾巩集》　(宋)曾巩撰　中华书局 1984 年版
《嘉祐集》　(宋)苏洵撰　四部备要本
《栾城集》　(宋)苏辙撰　四部备要本
《经进东坡文集事略》　(宋)苏轼撰　四部丛刊本
《苏轼文集》　(宋)苏轼撰　中华书局 1986 年版
《苏轼诗集》　(宋)苏轼撰　中华书局 1982 年版
《东坡乐府》　(宋)苏轼撰　上海古籍出版社 1979 年版
《苏舜钦集》　(宋)苏舜钦撰　上海古籍出版社 1981 年版
《王令集》　(宋)王令撰　上海古籍出版社 1980 年版
《宛陵集》　(宋)梅尧臣撰　四部备要本
《龙学文集》　(宋)祖无择撰　四库全书本
《镡津文集》　(宋)释契嵩撰　四部丛刊本
《伊川击壤集》　(宋)邵雍撰　四部丛刊本
《乐章集》　(宋)柳永撰　《宋六十名家词》本
《丹渊集》　(宋)文同撰　四库全书本
《淮海集》　(宋)秦观撰　四部丛刊本
《淮海居士长短句》　(宋)秦观撰　上海古籍出版社 1985 年版
《豫章黄先生文集》　(宋)黄庭坚撰　四部丛刊本
《山谷集》　(宋)黄庭坚撰　四库全书本
《山谷外集》　(宋)黄庭坚撰　四库全书本
《山谷别集》　(宋)黄庭坚撰　四库全书本

《山谷词》（宋）黄庭坚撰 《宋六十名家词》本
《山谷诗集注》（宋）任渊撰 四部备要本
《宝晋英光集》（宋）米芾撰 丛书集成初编本
《济北晁先生鸡肋集》（宋）晁补之撰 四部丛刊本
《二程集》（宋）程颢等撰 中华书局 1981 年版
《柯山集》（宋）张耒撰 丛书集成初编本
《演山集》（宋）黄裳撰 四库全书本
《石门文字禅》（宋）释惠洪撰 四部丛刊本
《冷斋夜话》（宋）释惠洪撰 《笔记小说大观》本
《诗论》（宋）释普闻撰 《说郛三种》本
《后山先生集》（宋）陈师道撰 四部备要本
《后山诗话》（宋）陈师道撰 《历代诗话》本
《韵语阳秋》（宋）葛立方撰 《历代诗话》本
《清真集》（宋）周邦彦撰 中华书局 1981 年版
《济南集》（宋）李廌撰 四库全书本
《姑溪居士前集》（宋）李之仪撰 四库全书本
《沈氏三先生文集》（宋）沈辽等撰 四部丛刊本
《倚松老人诗集》（宋）饶节撰 清宣统庚戌刻本
《洪龟父集》（宋）洪朋撰 四库全书本
《竹友集》（宋）谢薖撰 四库全书本
《溪堂集》（宋）谢逸撰 四库全书本
《晁具茨先生诗集》（宋）晁冲之撰 丛书集成初编本
《龟山集》（宋）杨时撰 四库全书本
《芦川归来集》（宋）张元幹撰 上海古籍出版社 1978 年版
《浮溪集》（宋）汪藻撰 四部丛刊本
《鸿庆居士集》（宋）孙觌撰 四库全书本

《梁溪集》 (宋)李纲撰 四库全书本
《陈与义集》 (宋)陈与义撰 中华书局 1982 年版
《简斋外集》 (宋)陈与义撰 四部丛刊本
《梅溪王先生文集》 (宋)王十朋撰 四部丛刊本
《茶山集》 (宋)曾几撰 丛书集成初编本
《陵阳先生诗》 (宋)韩驹撰 清宣统癸丑刻本
《屏山集》 (宋)刘子翚撰 四库全书本
《东莱诗集》 (宋)吕本中撰 四部丛刊本
《童蒙训》 (宋)吕本中撰 四库全书本
《童蒙诗训》 (宋)吕本中撰 《宋诗话辑佚》本
《王直方诗话》 (宋)王直方撰 《宋诗话辑佚》本
《潘子真诗话》 (宋)潘淳撰 《宋诗话辑佚》本
《潜溪诗眼》 (宋)范温撰 《宋诗话辑佚》本
《蔡宽夫诗话》 (宋)蔡居后撰 《宋诗话辑佚》本
《临汉隐居诗话》 (宋)魏泰撰 《历代诗话》本
《彦周诗话》 (宋)许觊撰 《历代诗话》本
《珊瑚钩诗话》 (宋)张表臣撰 《历代诗话》本
《竹坡诗话》 (宋)周紫芝撰 《历代诗话》本
《石林诗话》 (宋)叶梦得撰 《历代诗话》本
《石林词》 (宋)叶梦得撰 《宋六十名家词》本
《艇斋诗话》 (宋)曾季貍撰 《历代诗话续编》本
《庚溪诗话》 (宋)陈岩肖撰 《历代诗话续编》本
《藏海诗话》 (宋)吴可撰 《历代诗话续编》本
《砻溪诗话》 (宋)黄彻撰 《历代诗话续编》本
《岁寒堂诗话》 (宋)张戒撰 《历代诗话续编》本
《碧鸡漫志》 (宋)王灼撰 《词话丛编》本

《李清照集校注》（宋）李清照撰　王学初校注　人民文学出版社1979年版
《樵歌》（宋）朱敦儒撰　宛委别藏本
《于湖居士文集》（宋）张孝祥撰　四部丛刊本
《于湖词》（宋）张孝祥撰　《宋六十名家词》本
《南涧甲乙稿》（宋）韩元吉撰　丛书集成初编本
《龙洲集》（宋）刘过撰　四库全书本
《稼轩词编年笺注》（宋）辛弃疾撰　邓广铭笺注　上海古籍出版社1981年版
《陈亮集》（宋）陈亮撰　中华书局1987年版
《陈亮龙川词笺注》（宋）陈亮撰　姜书阁笺注　人民文学出版社1980年版
《叶适集》（宋）叶适撰　中华书局1961年版
《习学记言》（宋）叶适撰　四库全书本
《陆游集》（宋）陆游撰　中华书局1977年版
《剑南诗稿校注》（宋）陆游撰　钱仲联校注　上海古籍出版社1985年版
《老学庵笔记》（宋）陆游撰　中华书局1979年版
《放翁词编年笺注》（宋）陆游撰　夏承焘等笺注　上海古籍出版社1981年版
《朱文公文集》（宋）朱熹撰　四部丛刊本
《朱子语类》（宋）黎靖德编　中华书局1986年版
《四书章句集注》（宋）朱熹撰　中华书局1983年版
《诗集传》（宋）朱熹撰　上海古籍出版社1980年版
《楚辞集注》（宋）朱熹撰　上海古籍出版社1979年版
《勉斋集》（宋）黄干撰　四库全书本

《文忠集》 (宋)周必大撰 四库全书本
《南湖集》 (宋)张镃撰 知不足斋丛书本
《诚斋集》 (宋)杨万里撰 四部丛刊本
《范石湖集》 (宋)范成大撰 上海古籍出版社 1981 年版
《范村梅谱》 (宋)范成大撰 《说郛三种》本
《梅山续稿》 (宋)姜特立撰 四库全书本
《白石道人诗集》 (宋)姜夔撰 四部备要本
《姜白石词编年笺校》 (宋)姜夔撰 夏承焘笺校 上海古籍出版社 1985 年版
《乾道稿》 (宋)赵蕃撰 丛书集成初编本
《淳熙稿》 (宋)赵蕃撰 丛书集成初编本
《章泉稿》 (宋)赵蕃撰 丛书集成初编本
《涧泉集》 (宋)韩淲撰 四库全书本
《永嘉四灵诗集》 (宋)徐照等撰 浙江古籍出版社 1985 年版
《攻媿集》 (宋)楼钥撰 四部丛刊本
《过庭录》 (宋)楼昉撰 《说郛三种》本
《葛无怀小集》 (宋)葛天民撰 《南宋六十家集》本
《瓜庐诗》 (宋)薛师石撰 《南宋八家集》本
《止斋先生文集》 (宋)陈傅良撰 四部丛刊本
《西山先生真文忠公文集》 (宋)真德秀撰 四部丛刊本
《文章正宗》 (宋)真德秀编 四库全书本
《重校鹤山先生大全文集》 (宋)魏了翁撰 四部丛刊本
《鲁斋王文宪公文集》 (宋)王柏撰 续金华丛书本
《后村先生大全集》 (宋)刘克庄撰 四部备要本
《后村词笺注》 (宋)刘克庄撰 钱仲联笺注 上海古籍出版社 1980 年版

《后村诗话》 (宋)刘克庄撰 中华书局 1988 年版
《刘辰翁集》 (宋)刘辰翁撰 江西人民出版社 1987 年版
《石屏诗集》 (宋)戴复古撰 四部丛刊本
《华谷集》 (宋)严粲撰 《两宋名贤小集》本
《汶阳端平诗隽》 (宋)周弼撰 《南宋六十家集》本
《梅屋诗稿》 (宋)许棐撰 《南宋六十家集》本
《野谷诗稿》 (宋)赵汝鐩撰 《南宋六十家集》本
《方泉先生诗集》 (宋)周文璞撰 《南宋六十家集》本
《沧浪集》 (宋)严羽撰 四库全书本
《沧浪诗话校释》 (宋)严羽撰 郭绍虞校释 人民文学出版社 1983 年版
《友林乙稿》 (宋)史弥宁撰 四库全书本
《鬳斋续集》 (宋)林希逸撰 四库全书本
《敝帚稿》 (宋)包恢撰 四库全书本
《三体唐诗》 (宋)周弼编 四库全书本
《对床夜语》 (宋)范晞文撰 《历代诗话续编》本
《梦窗词集》 (宋)吴文英撰 四部备要本
《乐府指迷》 (宋)沈义父撰 《词话丛编》本
《蘋平洲渔笛谱》 (宋)周密撰 四部备要本
《山中白云词》 (宋)张炎撰 中华书局 1983 年版
《词源》 (宋)张炎撰 《词话丛编》本
《词旨》 (元)陆辅之撰 《词话丛编》本
《蛟峰文集》 (宋)方逢辰撰 四库全书本
《文天祥全集》 (宋)文天祥撰 江西人民出版社 1987 年版
《叠山集》 (宋)谢枋得撰 四部丛刊本
《晞发集》 (宋)谢翱撰 四库全书本

《霁山先生集》 (宋)林景熙撰 丛书集成初编本
《郑所南先生文集》 (宋)郑思肖撰 四部丛刊本
《花外集》 (宋)王沂孙撰 四部备要本
《竹山词》 (宋)蒋捷撰 《宋六十名家词》本
《增订湖山类稿》 (宋)汪元量撰 中华书局 1984 年版
《两宋名贤小集》 (宋)陈思辑 四库全书本
《江湖后集》 (宋)陈起辑 四库全书本
《江湖小集》 (宋)陈起辑 四库全书本
《濂洛风雅》 (宋)金履祥撰 丛书集成初编本
《南宋六十家集》 汲古阁影印宋版
《南宋八家集》 (清)鲍廷博辑 知不足斋影写宋本
《宋诗纪事》 (清)厉鹗辑撰 上海古籍出版社 1983 年版
《今体诗钞》 (清)姚鼐编 四部备要本
《乐府雅词》 (宋)曾慥编 四部丛刊本
《中兴以来绝妙词选》 (宋)黄升辑 四部丛刊本
《宋六十名家词》 (明)毛晋辑 四部备要本
《全宋词》 唐圭璋编 中华书局 1965 年版
《词话丛编》 唐圭璋编 中华书局 1986 年版
《词林纪事》 张宗橚撰 成都古籍书店 1982 年版
《历代诗话》 (清)何文焕辑 中华书局 1981 年版
《历代诗话续编》 丁福保辑 中华书局 1983 年版
《宋诗话辑佚》 郭绍虞编 中华书局 1980 年版
《苕溪渔隐丛话》 (宋)胡仔撰 人民文学出版社 1962 年版
《诗人玉屑》 (宋)魏庆之编 上海古籍出版社 1978 年版
《风月堂诗话》 (宋)朱弁撰 四库全书本
《文则》 (宋)陈骙撰 书目文献出版社 1988 年版

《古文关键》 (宋)吕祖谦撰 清同治十年重刻本
《崇古文诀》 (宋)楼昉撰 四库全书本
《文章轨范》 (宋)谢枋得撰 四库全书本
《文章精义》 (宋)李耆卿撰 上海有正书局 1919 年版《文学津梁》本
《论学绳尺》 (宋)魏天应编 四库全书本
《四溟诗话》 (明)谢榛撰 人民文学出版社 1961 年版
《艺概》 (清)刘熙载撰 上海古籍出版社 1978 年版
《白雨斋词话》 (清)陈廷焯撰 人民文学出版社 1959 年版
《昭昧詹言》 (清)方东树撰 人民文学出版社 1961 年版
《续资治通鉴长编》 (宋)李焘撰 上海古籍出版社 1986 年版
《建炎以来系年要录》 (宋)李心传撰 中华书局 1956 年版
《宋会要辑稿》 (清)徐松辑 中华书局 1957 年版
《宋史》 (元)脱脱等撰 中华书局 1977 年版
《侯鲭录》 (宋)赵令畤撰 丛书集成初编本
《却扫编》 (宋)徐度撰 四库全书本
《独醒杂志》 (宋)曾敏行撰 四库全书本
《东京梦华录(外四种)》 (宋)孟元老等撰 古典文学出版社 1956 年版
《都城纪胜》 (宋)耐得翁撰 《东京梦华录(外四种)》本
《梦粱录》 (宋)吴自牧撰 《东京梦华录(外四种)》本
《武林旧事》 (宋)周密撰 《东京梦华录(外四种)》本
《建炎笔录》 (宋)赵鼎撰 丛书集成初编本
《四朝见闻录》 (宋)叶绍翁撰 丛书集成初编本
《桯史》 (宋)岳珂撰 中华书局 1980 年版
《鹤林玉露》 (宋)罗大经撰 中华书局 1983 年版

《石林燕语》 (宋)叶梦得撰 中华书局 1984 年版
《能改斋漫录》 (宋)吴曾撰 上海古籍出版社 1979 年版
《类说》 (宋)曾慥撰 文学古籍刊行社 1956 年影印本
《夷坚志》 (宋)洪迈撰 中华书局 1981 年版
《齐东野语》 (宋)周密撰 中华书局 1983 年版
《浩然斋雅谈》 (宋)周密撰 丛书集成初编本
《醉翁谈录》 (宋)罗烨撰 古典文学出版社 1957 年版
《永乐大典戏文三种校注》 钱南扬校注 中华书局 1979 年版
《搜神记》 (晋)干宝撰 中华书局 1979 年版
《说郛三种》 (元)陶宗仪等编 上海古籍出版社 1988 年版
《笔记小说大观》 江苏广陵古籍刻印社 1983 年版
《京本通俗小说》 古典文学出版社 1954 年版
《清平山堂话本》 (明)洪楩编 古典文学出版社 1957 年版
《汉书·艺文志》 (汉)班固撰 中华书局 1962 年版
《直斋书录解题》 (宋)陈振孙撰 武英殿聚珍本
《四库全书总目》 (清)永瑢等撰 中华书局 1965 年版
《宋元学案》 (清)黄宗羲原著 全祖望补修 中华书局 1986 年版
《道藏》 上海涵芬楼影印明刊本
《大正新修大藏经》 日本大正一切经刊行会刊印本
《续藏经》 商务印书馆 1923 年影印本
《五灯会元》 (宋)普济撰 中华书局 1984 年版
《金刚经集注》 (明)朱棣集注 上海古籍出版社 1984 年版
《陶渊明集》 (晋)陶渊明撰 逯钦立校注 中华书局 1979 年版
《韩昌黎全集》 (唐)韩愈撰 四部备要本
《遗山先生文集》 (金)元好问撰 四部丛刊本

《瀛奎律髓汇评》 (元)方回等撰　上海古籍出版社 1986 年版
《桐江集》 (元)方回撰　宛委别藏本
《王国维遗书》 王国维撰　上海古籍出版社 1986 年版
《人间词话》 王国维撰　人民文学出版社 1960 年版
《饮冰室合集》 梁启超撰　中华书局 1936 年版
《鲁迅全集》 鲁迅撰　人民文学出版社 1981 年版
《谈艺录》 钱钟书撰　中华书局 1984 年版
《朱子新学案》 钱穆撰　巴蜀书社 1986 年版
《古典文学研究资料汇编·黄庭坚和江西诗派卷》 傅璇琮编　中华书局 1978 年版
《宋五家诗钞》 朱自清撰　上海古籍出版社 1981 年版

后　记

这是我的博士论文。从选题、写作到修改，都得到了导师罗宗强教授细致深人的指导，融铸着先生的大量心血。

论文于一九九一年初完稿，曾打印出来送请北京大学的陈贻焮教授、袁行霈教授，复旦大学的王运熙教授、顾易生教授、王水照教授，山东大学的周来祥教授，武汉大学的王启兴教授等进行同行评议，得到了先生们的热情鼓励和肯定。五月间，由袁行霈（主任委员）、傅璇琮、詹瑛、王达津、郝世峰、孙昌武、罗宗强等专家教授组成答辩委员会，进行论文答辩。答辩时，作者有幸直接聆听前辈学者的谆谆教诲，获益良多。答辩通过之后，又用了半年时间，根据专家们的评议意见和答辩委员们提出的问题，对论文作了一次全面的修订。改写了部分章节，并增加了“结束语”，成为一本专著。在这个过程中，多次得到傅璇琮先生的亲切关怀与指导，先生的鼓励，对我是个有力的鞭策。

书稿交中华书局后，文学编辑室的负责同志和责任编辑进行了认真的审阅，决定接受出版，并对书的撰写体例和方法提出了宝贵的看法。“引言”就是根据他们的意见和要求补写的，使全书显得更为完整，条理更清楚。这些都是我衷心感谢的。

张　毅

一九九二年九月二十三日于南开大学十一宿舍

重 印 后 记

本书出版至今已八年了,其间曾有一些热心的读者来信指教,有的还附上了勘误表,真挚的善意使笔者深受感动。借这次重印的机会,对书里的错漏之处做了改正,但仅限于原排印过程中未校出的错字和标点,其余则照旧。

逝者如斯,转瞬已是人到中年,心意浩淼。感谢中华书局重印此书,使笔者获得了向更多同仁请教的机会。

张　毅

2003 年 6 月 30 日于南开大学